



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAIBA
CAMPUS I – CAMPINA GRANDE
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

TATIANE PEREIRA FERNANDES

**O CORPO ENVELHECIDO NA PROSA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA
ESCRITA POR MULHERES**

CAMPINA GRANDE- PB

2022

TATIANE PEREIRA FERNANDES

**O CORPO ENVELHECIDO NA PROSA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA
ESCRITA POR MULHERES**

Dissertação apresentada para defesa final ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito para obtenção do título de mestre em Literatura e Interculturalidade.

Área de concentração: Literatura, memória e Estudos Culturais.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino.

CAMPINA GRANDE-PB

2022

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

F363c Fernandes, Tatiane Pereira.

O corpo envelhecido na prosa brasileira contemporânea escrita por mulheres [manuscrito] / Tatiane Pereira Fernandes. - 2022.

123 p.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2022.

"Orientação : Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino, Departamento de Letras e Artes - CEDUC."

1. Mulher. 2. Corpo. 3. Velhice. 4. Escritoras brasileiras. I. Título

21. ed. CDD 801.95

TATIANE PEREIRA FERNANDES

**O CORPO ENVELHECIDO NA PROSA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA
ESCRITA POR MULHERES**

Dissertação apresentada para defesa final ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito para obtenção do título de mestre em Literatura e Interculturalidade.

Área de concentração: Literatura, Memória e Estudos Culturais.

Aprovada em: 13/04/2022.

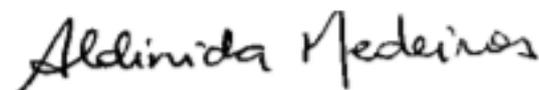
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB)



Prof. Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva
Universidade Estadual da Paraíba (PROFLETRAS/UEPB)



Prof. Dra. Aldinida de Medeiros Souza
Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB)

Dedico à memória
de meu primo Iohann Fernandes Pinto de oliveira
e do meu tio Francisco Pinto de Oliveira Filho.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Adriano e Ednalva Fernandes, por entenderem minhas ausências e serem meu maior exemplo de caráter e humildade.

À minha irmã Taise Fernandes, por iluminar meus dias com a sua alegria e pelo dom de cuidar de mim.

A minha família, por tornar Campina Grande durante esses quase 8 anos o meu lar.

Ao meu amor Lucas Martins, esse trabalho é reflexo da sua força que me impulsiona a seguir os meus sonhos, mesmo os mais distantes. Você sonha comigo.

Aos meus amigos, Adna Sousa, Júlia Lima, Mateus Vinicius, Cleytson Oliveira, Rebeca Henriques, Kelly Almeida e Bianca Duarte. Minha turma mais animada da graduação. Sou grata, por compartilharmos momentos regados a muito carinho, nossos encontros são especiais e únicos. Apesar de todos seguirem caminhos diferentes, não esquecemos dos nossos.

A Antônio Carlos, por ser meu ombro amigo diante das dificuldades e puxar minha orelha quando necessário. Sou imensamente grata por conhecer o seu coração e saber que a nossa sintonia vai além do mestrado. Com você aprendo mais sobre a vida e a questionar o mundo.

À Janaina Oliveira, por ser serenidade diante das diversidades da vida, saiba que você me inspira. Fui agraciada no mestrado por conhecê-la, somos ombro amigo uma da outra e dividimos os melhores momentos e desabafos. Jana, nossa amizade vai além dos cafezinhos que compartilhamos nos últimos anos.

A Bruno Santos, que sempre aparece com palavras sinceras de carinho e cumplicidade nos momentos que preciso ouvi-las. Obrigada, pelo seu apoio de sempre.

À Tainah Palmeira, por compartilharmos nossos altos e baixos do mestrado. Minha companheira de escrita da dissertação, você foi muito importante nesse processo. Foi a partir das dificuldades que a nossa amizade se fortaleceu, uma dando força a outra. Sou imensamente grata, pelo seu apoio e perseverança.

A Giovane Alves, por chegar de mansinho e compartilharmos o nosso amor pela Clarice Lispector. Sou imensamente grata pela nossa troca sincera e a nossa amizade.

À Giovanna Leite, por ter me incentivado a seguir com meu projeto de mestrado quando eu era aluna especial, sou imensamente grata pelo seu apoio. À Erica Dayana, por nossa amizade que vem desde da graduação e pelas nossas trocas literárias sempre que possível.

Estendo meus agradecimentos, à professora Dra. Ana Lúcia de Souza Neves, pelo seu incentivo na pesquisa. Assim como, ao professor Dr. André Luís, pela sua dedicação e a troca de conhecimento compartilhados no mestrado.

Agradeço ao meu orientador Dr. Luciano Barbosa Justino, por ter embarcado nessa pesquisa comigo. Sou grata pelo seu incentivo, conselhos e paciência ao longo desses anos. Obrigada, pela oportunidade.

Agradeço também a banca examinadora, composta pelas professoras avaliadoras Dra. Aldinida Medeiros, por ter contribuído com leituras e discussões enriquecedoras ao longo das disciplinas no mestrado, bem como seus apontamentos na qualificação foram essenciais na finalização da pesquisa. À Dra. Rosângela Neres, pela imensa satisfação por ter aceito o convite e pela contribuição da sua leitura realizada.

Aos docentes do programa de pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, pela contribuição para minha formação acadêmica.

Por fim, agradeço ao apoio financeiro concedida a mim para realização desta pesquisa pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), código de financiamento 001.

Um corpo não é apenas um corpo. É também o seu entorno. Mais do que um conjunto de músculos, ossos, vísceras, reflexos e sensações, o corpo é também a roupa e os acessórios que o adornam, as intervenções que nele se operam a imagem que dele se produz, as máquinas que nele se acoplam, os sentidos que nele se incorporam, os silêncios que por ele falam, os vestígios que nele se exibem, a educação de seus gestos... enfim, é um sem limites de possibilidades sempre reinventadas, sempre à descoberta e a serem descobertas. Não são, portanto, as semelhanças biológicas que o definem, mas fundamentalmente os significados culturais e sociais que a ele se atribuem (GOELLNER, 2008, p. 31).

[...] ao falar de velhice percebemos que aquilo que supúnhamos saber não é suficiente para defini-la, e mais ainda, verificamos que esse saber precário é produto de uma visão parcial engendrada na prática de cada profissional e de preconceitos fortemente enraizados no cultural. Então, de que realmente falamos quando falamos de velhice? E quando falamos do velho? Do velho reivindicativo que briga com todo mundo e por tudo, ou do velho passivo que aceita seu destino sem reclamar? Do velho engajado, ativo e divertido, ou do outro deprimido e solitário? Daquele que vive em família ou do que foi depositado em um asilo? Da velha elegante que passeia nos bairros nobres, ou da faxineira que ainda ajuda a criar os netos? Do velho que trabalha a nosso lado ou daquele que renunciou a lutar? Dos que renunciaram à sexualidade ou dos que reivindicam seu direito ao prazer? Dos que vemos na fila do banco ou no banco da praça? Da velha “bruxa”? Do velho “sábio”? Do doente? Dos poderosos ou dos marginalizados? (GOLDFARB, 1998, p.2).

RESUMO

Esta pesquisa é atravessada por três questões, “Mulher, Corpo e Velhice”, nas análises do romance *As Horas Nuas*, de Lygia Fagundes Telles, e nos contos *Aos sessenta e quatro*, de Cíntia Moscovich, e *A história da loba faminta e banguela*, de Ivana Arruda Leite. Com base nos estudos da crítica literária e abordagem interdisciplinar por meio do enfoque analítico e crítico, objetivamos analisar o lugar dessas mulheres na velhice, as quais se encontram em confronto com a decrepitude de seus corpos e a velhice como potencializador dessas frustrações enquanto processo doloroso. As narrativas analisadas abrem caminhos para compreendermos como a velhice feminina está sendo tecida na literatura brasileira desde o século passado; realizamos um breve percurso que esboça como estava/está sendo ficcionalizada a figura dessas mulheres na velhice e como as suas vozes rompem com as “barreiras do silêncio”. Desse modo, percebemos que os textos literários analisados promovem uma ruptura dessa “ausência” e do “silêncio” através desse novo olhar que se debruçam as escritoras no tocante à velhice feminina a partir do final do século XX e em recentes escritos no século XXI. Na nossa investigação, identificamos nessas personagens inscrições do corpo envelhecido e observamos a partir delas como lidam e interiorizam as metamorfoses no corpo. As análises evidenciam como a velhice é duramente criticada e levam o leitor a perceber como as mulheres sofrem com as vicissitudes no seu corpo, sendo elas atingidas pelo olhar do outro, que desperta uma autocrítica nesse processo de autoconhecimento. Vimos também que o tabu da sexualidade feminina é discutido ao romper com o mito da velhice assexuada e por mobilizar o desejo e a satisfação sexual como novo significado no envelhecer. É nesse sentido que o intuito da nossa leitura está respaldado na ruptura desse olhar discriminatório e excludente na ficção brasileira diante das novas imagens da velhice, que ressignificam as referências negativas e reconstróem uma nova perspectiva de vida dessas mulheres, que fazem ecoar, a partir da sua voz, a vivência longeva. Portanto, este trabalho está dividido em três momentos que buscamos mobilizar questões teóricas sobre a velhice, o corpo e a literatura. Esse movimento realizado no primeiro capítulo foi pensado a partir das narrativas supracitadas, que abriram caminhos para discutirmos a velhice e o envelhecimento, a voz da mulher de meia-idade na ficção brasileira e o percurso do corpo feminino. Para fundamentar, recorreremos aos principais teóricos, Secco (1994), Dalcastagné (2005), Zolin (2009), Xavier (2021), Beauvoir (2018), Swain (2007; 2000), Marzano-Parisoli (2004), entre outros que compõem a leitura. Fez-se necessária essa discussão para compreendermos as velhices plurais das mulheres analisadas nos últimos capítulos, destinados às narrativas.

Palavras-chave: Mulher. Corpo. Velhice. Escritoras brasileiras.

RESUMEN

Esta investigación es traspasada por tres cuestiones, “Mujer, Cuerpo y Vejez”, en los análisis de la novela *As Horas Nuas*, de Lygia Fagundes Telles, y los cuentos *Aos sessenta e quatro*, de Cíntia Moscovich, y *A história da loba faminta e banguela*, de Ivana Arruda Leite. A partir de los estudios de la crítica literaria y de un abordaje interdisciplinar con enfoque analítico y crítico, se analiza el lugar de la mujer en la vejez, las cuales se encuentra en confrontación con la decrepitud de su cuerpo y la vejez como potencialidad de este proceso de frustraciones y dolores. Las narrativas analizadas nos abren caminos para comprender cómo la vejez femenina se teje/presenta en la literatura brasileña desde el siglo pasado; realizamos un breve recorrido que esboza cómo se ficcionalizaba/se ficcionaliza la imagen de estas mujeres en la vejez y cómo sus voces rompen las “barreras del silencio”. De esta forma, percibimos que los textos literarios analizados promueven una ruptura de esta “ausencia” y del “silencio” a través de esta nueva mirada, propuesta por las escritoras elegidas, sobre la vejez femenina a partir de las narrativas escritas en los años finales del siglo XX y de las recientes escrituras del siglo XXI. En nuestra investigación, identificamos en estos personajes inscripciones de un cuerpo viejo y miramos, a partir de ellos, como se relacionan y interiorizan las metamorfosis del cuerpo. Los análisis evidencian como la vejez es duramente criticada y llevan al lector a percibir como las mujeres sufren con las vicisitudes en sus cuerpos, siendo ellas captadas por el mirar del otro, que despierta una autocrítica en este proceso de autoconocimiento. Observamos también que el tabú de la sexualidad femenina es debatido al romper con el mito de la vejez asexual y por movilizar el deseo y la satisfacción sexual como nuevo significado en el envejecer. En efecto, la finalidad de nuestra lectura está sustentada en la ruptura de esta mirada discriminatoria y excluyente en la ficción brasileña frente a nuevas imágenes de la vejez, que resignifican referencias negativas y reconstruyen una nueva perspectiva de la vida de estas mujeres, resonando con sus voces la experiencia duradera. Por tanto, este trabajo se divide en tres momentos en los que buscamos movilizar cuestiones teóricas sobre la vejez, el cuerpo y la literatura. Este movimiento realizado en el primer capítulo fue pensado a partir de las narrativas mencionadas, que nos abrieron caminos para discutir la vejez y el envejecimiento, la voz de la mujer de edad mediana en la ficción brasileña y el recorrido sobre el cuerpo femenino. Para apoyar esto, recurrimos a los principales teóricos, Secco (1994), Dalcastagné (2005), Zolin (2009), Xavier (2021), Beauvoir (2018), Swain (2007; 2000), Marzano-Parisoli (2004), entre otros que componen la lectura. Esta discusión fue necesaria para comprender la plural vejez de las mujeres analizadas en los últimos capítulos, destinados a las narraciones.

Palabras-clave: Mujer. Cuerpo. Vejez. Escritoras brasileñas

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
2. VELHICE, LITERATURA E CORPO	17
2.1. Notas introdutórias sobre a velhice	17
2.2. Da ausência à legitimação da voz da mulher de meia-idade na ficção	23
2.3. Corpo feminino e sua incidência na escrita literária	33
2.3.1. Aspectos do corpo: percurso teórico	33
2.3.2. As facetas do corpo feminino	40
2.3.3. A relação do corpo na literatura	47
3. CORPO, VELHICE E DECADÊNCIA NA PROSA BRASILEIRA NO FINAL DO SÉCULO XX: UMA LEITURA DO ROMANCE AS HORAS NUAS, DE LYGIA FAGUNDES TELLES	56
Palavras iniciais	56
3.1. Reminiscências da memória	58
3.2. Descortinamento do corpo na velhice	69
3.3. Novos voos	84
4. NOVAS VOZES NA CONTÍSTICA BRASILEIRA NO SÉCULO XXI	87
Palavras iniciais	87
4.1. Corpo e enfermidade: ruptura e autorreflexão ao envelhecer no conto “Aos sessenta e quatro”, de Cíntia Moscovich	88
4.1.1. Laços defeitos	89
4.1.2. A velhice é inevitável	92
4.1.3. A resignificação da doença	97
.	
4.2. Corpo e desejo: subversão da sexualidade na velhice no conto “A patética história da loba faminta e banguela”, de Ivana Arruda Leite.....	100
4.2.1. A mulher selvagem	101
4.2.2. A loba sai a caça	105
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS	118

1 Considerações iniciais

A ficção brasileira de autoria feminina, nas últimas décadas, dedica-se ao “resgate” e “reinterpretação” nas produções literárias contemporâneas ao questionar o cânone e as suas obras, que invisibilizam a mulher dentro de um contexto tradicionalmente masculino. É nesse sentido que as escritoras começaram a promover uma ruptura dessa visão, que silenciava a mulher na cena literária, e iniciam a construção de um discurso dissonante em relação às produções que as excluem dos espaços literários e, sobretudo, sociais.

Desse modo, em paralelo com as mudanças no contexto da mulher escritora e da mulher escrita no Brasil. A perspectiva social começa a emergir nos textos representações de grupos marginalizados (mulher, negro, gays etc.) que eram excluídos da cultura dominante por serem definidos por seu gênero, sexo, raça e classe. Tendo em vista que, no interior das narrativas, muitas vezes, essas figuras apareciam de maneira secundária, sem voz e estereotipadas. A mulher, por exemplo, era inspiração para os homens que perpetuavam imagens negativas e as construíram dentro de um modelo de feminilidade como referência, em que reproduziam a imposição de valores e comportamentos alçadas para elas.

Pensando nisso, o silenciamento histórico das mulheres é marcado por um contexto que as desvaloriza por serem enxergadas como figuras destinadas a viver à sombra do homem, e o único espaço possível para elas era o lar. Esse cenário é abalado com a chamada crítica feminista, que surge nos anos 1970 e promove mudanças nas estruturas sociais e a própria literatura, sobretudo de autoria feminina, que começam a experimentar o feminino nos seus textos. Sendo assim, a perspectiva da mulher traz para o espaço literário um novo olhar diante de temas (maternidade, sexo, sexualidade, desejo etc.), que eram pouco explorados ou inexistentes.

É nesse sentido que entendemos como esse novo olhar percebe questões do feminino que a literatura canônica não estava atenta. E é por meio deste processo de descortinamento da produção de autoria feminina em relação à condição da mulher no social, que a ficção começa a mobilizar nas narrativas a atuação da sua vivência. E foi justamente esse debruçamento em questionar o papel e o lugar da mulher na cena literária que enxergamos a velhice feminina ficcionalizada na agenda contemporânea.

Nas palavras da psicanalista Delia Catullo Goldfarb, o sujeito no envelhecimento:

Passa assim a ocupar um lugar marginalizado da existência humana, transforma-se numa espécie de sujeito em “suspensão”, sujeito sem projetos. Sem futuro, será então sujeitado pelo passado, que na forma de uma reminiscência repetitiva, produzirá um discurso que perderá significação social se ninguém o escutar. É assim lançado a uma

vida sem sentido, sem futuro, numa violenta marginalização do circuito do desejo. Então precisa ser isolado, escondido, para que os mais jovens não tenham que ver neles seu próprio futuro de carência de recursos, de saúde, de força e poder. Assim, passa a simbolizar de maneira muito clara a impotência e a castração, onde os jovens depositam os aspectos mais denegridos e rejeitados de seu próprio eu (GOLDFARB, 1998, p. 14).

Para a autora, a marginalização dessa figura é motivada por fatores sociais que incitam discursos que desfavorecem essa condição; no entanto, lê-se esse lugar marginalizado como um lugar de não-existência, uma vez que os espaços são restritos para o idoso em nossa sociedade. Diante da travessia que o sujeito está “suspensão” na velhice, esse processo se intensifica por meio da solidão, do desamparo e o medo do envelhecer, e do destino biológico, que representa uma força devastadora que limita o sujeito diante de um futuro sem precedentes.

A questão do corpo entra nessa discussão, porque sofre com as vicissitudes que delineiam a potencialidade dos vincos na velhice, e é por meio do corpo que emergem sinais que dão margem para analisarmos como o corpo envelhecido é refletido diante das mudanças e perdas que são visíveis ao outro e a si.

Aliás, compreendemos o corpo envelhecido enquanto corpo saturado, corpo forjado, corpo com falhas. É assim que enxergamos o corpo na velhice, por meio da ótica discriminatória e excludente na sociedade. É um corpo censurado pelo olhar do outro, é um corpo estranho, é um corpo investido de materialidade biológica e simbólica. Esse corpo é interpelado por objetificações culturais, pois é possuído de marcas que figuram o temor de envelhecer para a mulher.

Desse modo, as mulheres velhas passam a serem confrontadas diante desse ideal de corpo da juventude, e essa imagem “idealizada” gera utopias de um corpo que é produto de discursos que impulsionam um modelo correspondente de beleza e, paralelamente, a jovialidade como inscrição no corpo. Com isso, “[...] a falta de um reconhecimento social para a velhice, a falta de um lugar simbólico, o fato de não mais ser fonte de prazer, resulta numa desnarcização do sujeito” (GOLDFARB, 1998, p. 15).

Além disso, o corpo é considerado uma materialidade polissêmica, como nos fala Carmen Soares (1994). É por meio dele que os sentidos lhes são conferidos pela sociedade; assim, a autora dá margem para refletirmos como esse corpo envelhecido revela marcas no corpo da mulher, que pode ser lido como um território frustrado diante das perdas físicas. Entendemos que as perdas correspondem à saúde e à aparência do corpo diante do enrugamento, fios brancos etc. Afinal, são marcas profundas que se manifestam no corpo e tornam-se uma preocupação para ela ao envelhecer.

É importante salientar que o corpo envelhecido é compreendido como um conjunto de códigos, e por meio dele revela os significados de inscrições discursivas, pois esses códigos designam valores, normas e utopias diante dos múltiplos sentidos e singularidades que o corpo desperta. Soares (2001) afirma: “[...] o corpo talvez seja o mais belo traço da memória da vida. Verdadeiro arquivo vivo, inesgotável fonte de desassossego e de prazeres, o corpo de um indivíduo pode revelar diversos traços de sua subjetividade e de sua fisiologia, mas, ao mesmo tempo, escondê-los” (SOARES, 2001, p. 3).

Em linhas gerais, o corpo é uma expressão da subjetividade inerente ao sujeito, visto que antes de ser um corpo no mundo, passa por um processo individual; por isso mesmo, o corpo é tangenciado por essas “virtualidades infindáveis” nesse processo subjetivo.

Trazendo para o contexto da literatura, percebemos o corpo materializado em narrativas escritas por mulheres e, a partir disso, traçamos um olhar sobre o corpo feminino. Pensando nisso, objetivamos analisar como o corpo da mulher na velhice é configurado diante desses fatores externos, que incitam tensões na travessia do corpo jovem ao envelhecido. Visto que nos deparamos com o confronto da estigmatização, dos estereótipos e a inferiorização, sendo esses fatores atribuídos à condição feminina na velhice em relação ao seu corpo na prosa brasileira.

Nas leituras que sucederam o corpus de análise, observamos como os efeitos da passagem do tempo são marcas que entrecruzam as personagens em relação aos seus próprios corpos, pois essas mulheres sofrem com a depreciação da sua condição. Desse modo, a marginalização da mulher no tempo de envelhecer torna-se uma questão central, justamente pela ausência sentida de narradoras “velhas” em textos literários lidos entre os anos de 1989 e 2015.

A partir do mapeamento realizado à procura desse corpo enquanto narrativa da velhice, nos deparamos com o último romance publicado pela escritora paulista Lygia Fagundes Telles, intitulado *As Horas Nuas* (1989). E, conseqüentemente, dois contos que tangenciam esse corpo envelhecido, sendo eles: *Aos sessenta e quatro*, que integra a coletânea de contos *Essa coisa brilhante que é a chuva* (2014), da escritora gaúcha Cíntia Moscovich. E o conto *A patética história da loba faminta e banguela*, inserida na coletânea *Cachorros* (2015), da escritora paulista Ivana Arruda Leite. Desse modo, essas três personagens femininas correspondem à questão-problema que emerge diante das configurações do corpo envelhecido que buscamos ler em narrativas escritas por mulheres. Portanto, identificamos por meio dessas figuras, consideradas obsoletas, o “corpo”.

Feitas essas considerações, nossa análise consiste nessas vozes femininas protagonizadas por mulheres na velhice. É importante pontuar que nossa escolha seguiu critérios ao procurarmos nas narrativas as semelhanças ou diferenças entre elas em relação ao tema, bem como a mulher protagonista e/ou narradora, trazendo a caracterização da velhice e como elas percebem os seus corpos.

Ambos os textos literários trazem a presença desses temas, “mulher, corpo e velhice”, desde Lygia Fagundes Telles, que traz no final do século XX a voz feminina marcada pela memória, o medo do envelhecer e as mudanças que a personagem lida, que vai desde a família aos seus próprios problemas. Em *As Horas Nuas* (1989), temos um romance da memória, é um trabalho que desnuda a personagem para o leitor e mostra as faces de Rosa Ambrósio. Percebemos que é um texto marcado pela experiência de uma atriz de teatro aposentada, uma mãe distante e viúva. Nessa narrativa a velhice torna-se tema central da personagem que teme o envelhecimento frente a uma cultura da eterna juventude. É um texto que reflete bem o seu tempo, as mudanças íntimas e sociais.

Nos textos mais recentes do século XXI que também se enquadram dentro do que buscamos analisar, destacamos dois contos em nosso mapeamento. No texto de Cíntia Moscovich, *Aos sessenta e quatro*, a personagem Neide é uma esposa, mãe, dona de casa e empreendedora. É uma mulher que nunca tinha refletido sobre a sua velhice, o seu corpo e os seus sentimentos. Ela se doou à sua família e esqueceu que antes de ser esposa e mãe, era uma mulher. A narrativa é tecida pelo processo de autoconhecimento que marca o primeiro momento da personagem. É a partir disso que o leitor percebe nessa mulher como a sua decisão de mudança a leva a novos rumos na sua trajetória. É um texto marcado pelo enfrentamento de Neide diante de uma doença devastadora que se torna a sua força de expressão no novo ciclo da sua vida na velhice.

Na narrativa de Ivana Arruda Leite, *A patética história da loba faminta e banguela*, a personagem é uma mulher solteirona que relata o encontro com um rapaz do seu passado. É uma narrativa com carga simbólica que nos permitiu ler os elementos que a autora traz para o tecido do texto, utilizando assim o mecanismo de alusão do conto de fadas “Chapeuzinho Vermelho” na constituição da personagem. O critério de escolha é a velhice numa nova roupagem, mostrando ao leitor a solidão, o desejo, a sedução, a sensualidade, a sexualidade na velhice. É um conto que trabalha com uma mulher sexuada e que subverte, por meio da linguagem, a velhice feminina; é uma narrativa que expressa a mulher selvagem.

A linha do nosso pensamento dessas escolhas é para demonstrar como a velhice, o corpo e a mulher são construídos discursivamente em narrativas de autoria feminina. Bem como, por

serem textos de diferentes tempos, revelam como essas vozes se assemelham e são exploradas ao protagonizarem a experiência por meio de temas corriqueiros da mulher longeva.

Nesse esteio, a partir da leitura teórica-analítica desenvolvida neste estudo, articulamos os objetivos propostos para analisar essas representações. E, a partir da investigação, ler como se configuram os corpos nessas narrativas e como as escritoras agenciam a velhice.

Nosso estudo procura: i Compreender como a velhice é tecida na literatura brasileira, realizando um panorama crítico e teórico sobre o tema; ii Investigar as configurações do corpo envelhecido nas narrativas, a fim de identificar como as personagens interiorizam e lidam com sua corporalidade; iii Destacar como está sendo representada a mulher na velhice, e se ainda pendura estratos de gênero e geração em textos literários mais recentes; iv Viabilizar uma compreensão acerca do corpo envelhecido, para ressignificar as práticas culturais imbricadas na depreciação da mulher em processo de envelhecimento. Portanto, a relevância de investigarmos o corpo no envelhecimento, é de construir um repertório crítico que constitua um novo olhar acerca da mulher, do seu corpo e do envelhecimento na contemporaneidade.

Além disso, a leitura do corpo envelhecido se estende por meio das categorias: identidade, sexualidade, padrões sociais e estéticos, a fim de entendermos as relações e os significados estabelecidos nas narrativas, evidenciando como o corpo na velhice é fragilizado. Destacamos dois motivos, tanto pela imposição do culto da beleza/sacralização dos corpos na contemporaneidade quanto pela dificuldade de aceitarem seu corpo, em razão dos parâmetros mercadológicos que criam categorias e nichos, que acabam limitando a velhice diante dos excessos, exageros e o combate ao envelhecer para sustentar o ideal de juventude.

Elencamos alguns questionamentos que norteiam a leitura desses corpos femininos: i) Como esses sujeitos reagem ao ideário de juventude; ii) Quais práticas/subterfúgios são criados para se desvencilhar desses estereótipos que recaem sobre seus corpos na tentativa de sobreviver ao mal-estar advindo do envelhecer; iii) Quais os aspectos que se assemelham e/ou se distanciam na representação dos corpos femininos das personagens em questão. Deste modo, o corpus justifica-se porque perscruta os modos pelos quais o corpo revela sentidos nessas narrativas, que constroem tramas que enredam por meio das fraturas do tempo e atravessam nesses corpos a busca constante de sentir-se pertencente ao seu entorno.

Pensamos, estruturalmente, esta dissertação em três capítulos: no segundo capítulo, intitulado “Velhice, Literatura e corpo: delimitações teóricas”, promovemos uma reflexão sobre a categoria da velhice, traçando um contexto histórico, social e literário para compreendermos esse “silêncio” e “ausência” que atingem os velhos nos diversos setores da vida.

Dividimos esse capítulo teórico em três momentos: no primeiro tópico, intitulado “Notas introdutórias sobre a velhice”, recorreremos ao estudo da velhice ensaiado pela Simone de Beauvoir no século XX, e, a partir disso, percebemos a dificuldade da filósofa em construir uma história da velhice, pois a própria história da condição humana não se voltou para estudá-la nos séculos passados, uma vez que a velhice estava inserida dentro da fase adulta. Talvez porque a própria noção de velhice tenha mudado à medida que a expectativa de vida da humanidade também aumentou.

No seguinte tópico, “Da ausência à legitimação da voz da mulher de meia-idade na ficção”, traçamos um breve apontamento da velhice enquanto tema na literatura, a partir da pesquisa da crítica literária Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco sobre o contexto da literatura brasileira no século XX, em que realiza uma sistematização de escritores e obras que tangenciam a velhice. E diante desse parâmetro que ela constrói, buscamos refletir sobre o “tema tabu”, como nas falas da autora, pois era considerado um assunto pouco tocado nos estudos da época. Então, por meio desses acenos na sua análise, ela nos direciona para compreensão da crise do envelhecimento retratada na literatura.

Ainda no esteio dessa discussão, realizamos a leitura sobre o silêncio das narradoras “velhas” na literatura brasileira, e também traçamos um percurso para refletir como a literatura marginaliza a mulher na velhice, e como ressoou por muito tempo um olhar discriminatório e excludente dessa figura.

No terceiro ponto intitulamos “Corpo feminino e sua incidência na escrita literária”, subdivididos em três tópicos. No primeiro, que tem como título “Aspectos do corpo: percursos teóricos”, realizamos uma discussão teórica sobre como as inscrições culturais marcam o corpo no mundo e através dele produzem materialidade discursiva, pois entendemos o corpo enquanto um lugar de significados e de expressão.

Esse segundo tópico, chamado de “As facetas do corpo feminino”, é uma extensão da discussão que realizamos anteriormente e que abriu caminhos para observarmos a construção do corpo feminino enquanto um território histórico. Desse modo, lançamos mão de refletir sobre a domesticação desse corpo, que é marcado pelo silêncio. Por último, o tópico tem como título “A relação do corpo na literatura”; aqui, analisamos a presença do corpo na literatura de autoria feminina e como o corpo emerge por meio de símbolos, marcas e sinais nas narrativas.

De modo geral, os capítulos de análises foram pensados da seguinte forma. O segundo capítulo, intitulado “Corpo, velhice e decadência na prosa brasileira no final do século XX: Uma leitura do romance *As Horas Nuas*, de Lygia Fagundes Telles”. Nesse contexto, construímos uma reflexão sobre o corpo envelhecido diante das manifestações dos vincos que

marcam o corpo da personagem Rosa Ambrósio. As considerações aqui discutidas delineiam o processo do envelhecimento enquanto um estado de decrepitude, que discorre sobre o sentimento de perda que a protagonista se encontra na velhice.

No último capítulo, chamado de “Novas vozes na contística brasileira no século XXI”, analisamos dois contos, das escritoras Cíntia Moscovich — *Aos sessenta e quatro* — e Ivana Arruda Leite — *A patética história da loba faminta e banguela*. Elencamos em ambos os textos analisar a voz da mulher na velhice e de que maneira o corpo envelhecido está sendo construído pelas autoras.

Portanto, as narrativas que compõem este trabalho tecem o corpo envelhecido ao seu modo. São personagens plurais que vivenciam a sua longevidade em temporalidades diferentes e em contextos de vidas diferentes. Visto que as protagonistas se assemelham pelas questões temáticas velhice e mulher. São narrativas da e na velhice feminina que abre caminhos para refletirmos sobre as perdas físicas e sociais, o medo do envelhecimento, a solidão, o divórcio, a doença, a sexualidade, o desejo e o corpo como expressão da decadência tecido no interior das obras de autoria feminina.

2 VELHICE, LITERATURA E CORPO

Este capítulo tem como objetivo no primeiro momento discutir sobre a velhice e os aspectos associados a essa condição, destacamos questões voltadas para a realidade complexa dos velhos num contexto social, existencial, fisiológico, econômico etc. Em consonância com a discussão levantada, buscamos dialogar com estudos mais recentes sobre a velhice, entre eles destacamos Delia Catullo Goldfarb, Maria José Somerlate Barbosa, Dirceu Nogueira Magalhães, Vicente de Paula Faleiros, Thiago de Almeida *et al.*, Lizete de Souza Rodrigues *et al.* Tendo em vista que são pesquisas com diferentes enfoques acerca das percepções da velhice, mas que dialogam ao compreendê-lo como uma categoria social.

No esteio da discussão, construímos também uma reflexão sobre a ausência de vozes femininas de meia-idade na literatura de autoria feminina. Nos apoiamos em estudos de Simone de Beauvoir (perspectiva histórica das obras canônicas), Regina Dalcastagné, Susana Moreira de Lima e Lúcia Osana Zolin para entendermos como as vozes operam nas narrativas contemporâneas.

Seguindo com as delimitações teóricas, trouxemos uma discussão sobre o corpo na dimensão carnal, histórica, filosófica e simbólica. Para isso, recorremos aos estudos dos teóricos Susan Bordo, Michel Foucault, Jean-Jacques Courtine, Maria Michela Marzano-Parisoli, Denise Bernuzzi de Sant'anna, Elisabeth Grosz, entre outros.

Pensando nisso, refletimos a trajetória do corpo feminino e recorremos a autores como Michelle Perrot, Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Tania Navarro Swain, entre outros, que auxiliaram com os seus estudos para compreendermos como ele é explorado e objetificado pelo masculino. Ainda neste tópico, as discussões fomentadas abriram margem sobre a relação do corpo na literatura de autoria feminina. Nossa discussão está embasada nas reflexões de Eliane Campelo e Rita Terezinha Schmidt, Arleen B. Dallery e Ruth Silviano Brandão, entre outros.

2.1 Nota introdutória sobre a velhice

Falando de todas as velhices (dos outros) sempre falamos de uma velhice (a nossa) e dos muitos velhos que poderemos chegar a ser. Da velhice que desejamos e da que tememos. Mas se cada sujeito tem sua velhice singular, as velhices são incontáveis (GOLDFARB, 1998, p. 2).

As palavras iniciais deste texto, foram retiradas do livro *Corpo, tempo e envelhecimento*, da psicanalista Delia Catullo Goldfarb. A sua fala despertou reflexão sobre as velhices plurais na experiência do envelhecimento, pois o ser velho não se restringe apenas à vivência decadente, como a sociedade o define. Porém, podemos perceber um outro lado, a velhice ativa e desejada nas trajetórias individuais que buscam a longevidade mais leve e sem neuroses diante do seu envelhecer. Mas nem todos conseguem esse feito. Uma vez que a velhice é uma categoria social e, concomitantemente, um construto ideológico. Parafraseando Goldfarb (1998), as velhices são múltiplas.

Nesse caso, consideramos a velhice ambivalente, visto que carrega em si valores simultaneamente opostos, como foi dito acima. Pois nem todos os velhos vivem a mesma experiência na velhice. Quando falamos sobre essa condição etária, não é uma tarefa simples, sobretudo buscar defini-la, visto que esse tema é uma realidade complexa nas dimensões social, existencial, fisiológica, política, econômica, entre outras.

Além disso, a velhice é classificada como última instância da vida e a morte é um obstáculo da longevidade. A idade se torna um fator essencial na organização da sociedade, que estratifica as fases de vivência do ser humano a partir da sua faixa etária. Em *Passo e compasso: nos ritmos do envelhecer*, a crítica literária Maria José Somerlate Barbosa (2007), afirma que a “idade” passa a ser considerada uma palavra, essencialmente, marcada pelo uso depreciativo para designar a “velhice”. Porém, não apenas a idade é coberta por usos carregados de conotações negativas, mas, segundo a pesquisadora, o “velho” passa também a ser “[...] aquilo que está gasto, usado, que perdeu o valor, que é imprestável ou que pode ser descartado” (BARBOSA, 2007, p. 9).

Com base em Barbosa (2007), entendemos que a velhice é produto de uma ação social, pois a sociedade estabelece uma idade e, a partir dela, define os fatores em torno desse papel, sendo associado às perdas físicas, cognitivas ou deterioração do seu corpo, que justamente sofre com os bombardeios de significados diante da imagem e com a rejeição numa sociedade que cultua práticas excludentes.

Em vista disso, há de salientar que utilizar o critério cronológico para definir o sujeito velho é anular a sua subjetividade e a sua experiência de vida (SECCO, 1994). Foi o que Carmen Lucia Tindó Secco (1994) constatou no seu livro *Além da idade da razão*, ao perceber como velhice é percebida por meio do “calendário externo”, que ilustra os sinais da idade no corpo, e caracteriza-se, muitas vezes, pelo temor em envelhecer. Isso significa dizer que “o calendário externo pode não corresponder à jovialidade interior que mantém ativo um indivíduo de idade avançada” (SECCO, 1994, p. 7). Pois os fatores externos influenciam na maneira como o velho

se percebe e é percebido pelo outro, visto que “[...] não sente internamente as transformações físicas acarretadas pelos anos. É pela rejeição da sociedade em relação a ele que começa a conceber-se como idoso” (SECCO, 1994, p. 9).

Ainda de acordo com o pensamento de Secco (1994), percebemos como essa rejeição do outro na presença do idoso revela como o olhar atinge de maneira tão cruel, discriminatória e depreciativa. É um escárnio como a cultura valoriza a jovialidade, pois a sociedade nos últimos tempos é movida pelos novos valores, que privilegiam a juventude e o consumo. Esse sentimento de indiferença desencoraja o idoso na busca de uma vida ativa, e termina “[...] tornando-se um ser diminuído, descaracterizado e sem identidade” (SECCO, 1994, p. 9). Sendo assim, a presença da alteridade se constitui nessa relação da diferença.

Notamos também uma visão inadequada em torno do envelhecimento e uma associação problemática da velhice como sinônimo direto dele, quando não são. A velhice, como pontuamos acima, é uma fase da vida do ser humano que passa pela infância, pela adolescência e pela adulta. A transição do sujeito nessas fases da vida é uma ação natural que atinge gradativamente a todos e não apenas quem é velho. Monteiro (2008, p. 6) esclarece que “Envelhecer é um processo vital inerente ao viver, vai do nascimento à morte, mas ganha maior visibilidade após os 40 anos”. Tendo em vista que o corpo está em processo de enrugamento e os sinais tornam-se cada vez mais expressivos na velhice. Como diz Monteiro (2008, p. 39), “estamos num contínuo devir”.

Com efeito, o envelhecimento traz uma carga negativa para os velhos, visto que o medo de envelhecer não espelha apenas internamente os conflitos e as tensões dessa condição, mas refletem externamente a degradação do tempo que marca o corpo do sujeito. Nesse sentido, “diante de uma sociedade que privilegia os valores da eterna juventude, acontece uma ferrenha negação desse processo natural e irreversível” (MONTEIRO, 2008, p. 6). Assim, o envelhecimento tende a ser estigmatizado e a velhice é tida como uma “idade perigosa”, de acordo com Beauvoir (2018).

Há de salientar que nem sempre a velhice foi vista como uma realidade negativa. Numa perspectiva histórica, a palavra “velhice” remota desde a antiguidade o privilégio dessa condição, uma vez que se considerava os idosos como detentores de uma sabedoria que deveria ser passada para os mais jovens¹. A própria Beauvoir (2018), no seu livro *A velhice*, obra

¹ A partir dos relatos históricos analisados por Beauvoir (2018), demonstra como a longevidade era o privilégio para os que detinham autoridade nas sociedades antigas, e os mais desafortunados eram relegados à margem da sociedade; as mulheres também sofreram com essa inferiorização. Por isso, percebemos a escassez do tratamento da velhice em textos canônicos, pois não havia preocupação com a velhice.

considerada importante para os estudos sobre a senescência², afirma que estudar a condição da velhice não é fácil, devido aos documentos raros de que ela dispõe, que apenas faziam alusão à condição do idoso, o que dificultava no panorama de análise da velhice nas sociedades históricas³.

Dessa forma, a dificuldade encontrada, na maioria das vezes, é a velhice categorizada na fase adulta, e não sendo delimitada fora dela. O que acaba por limitar nossa procura sobre o assunto, porque não houve uma preocupação sobre tal discussão nos séculos passados. Talvez porque não houvesse tantos documentos sobre a velhice e o processo de envelhecimento, pois não havia uma problematização do papel e lugar de idoso. Por isso, o problema da escassez com que se deparou a pesquisadora ao elaborar no seu ensaio, uma leitura pautada nos relatos históricos para promover um olhar sobre essa fase.

Nesse contexto, a filósofa afirma que as concepções sobre o velho foram forjadas nas sociedades históricas, por isso, não temos uma história única. Porque a própria história, nas palavras dela, agencia uma circularidade — produzida pelas práticas culturais distintas — ao tratar da velhice sob a sua égide, conferindo-lhes papel social determinante da sua condição. Conforme a pesquisadora observa, o sentido e o valor são atribuídos à velhice na medida que variam nas sociedades. A partir disso, a filósofa buscou, no início do século XX, como a velhice é atravessada pela categorização social que impõe no ideário imagético uma relação do sujeito em processo de envelhecer, sendo “[...] incerta, confusa, contraditória” (BEAUVOIR, 2018, p. 93) da sua condição.

Antes disso, a palavra “velhice”, segundo ela, denota dois sentidos diferentes, a primeira está pautada na constatação que ela obtém em seu ensaio, por meio do ponto de vista de poetas, moralistas, e o segundo nas classes privilegiadas, que contribuíram para esse olhar com o velho. Para ela, a história era incompleta sobre a velhice, pois ocorria que “os ideólogos forja[vam] concepções da velhice de acordo com os interesses de sua classe” (BEAUVOIR, 2018, p. 93)⁴.

² Afirma a pesquisadora Mariana Marlière Létti.

³ Essa visão negativa associada ao ato de envelhecer nem sempre foi asseverada nas sociedades. O documento histórico de maior expressividade sobre a velhice é a Bíblia, que demonstra, na maioria das vezes, em seus escritos o respeito, o cuidado e o interesse sobre o velho, sendo um registro maior da longevidade — indo na contramão da versão que foi alimentada durante as épocas sobre tal condição. Os anciões eram respeitados pela sua sabedoria e seu papel societário era altamente político. Assim, o registro da velhice não é considerado uma última etapa da vida, equiparada à morte, mas sim a valorização da sua potencialidade em ser velho. Para reforçar nosso argumento, a própria Beauvoir (2018) demonstra sua preocupação na realização de um estudo para compreender o percurso histórico nas literaturas.

⁴ Adição nossa.

Logo, tende-se a compreender que a velhice era aludida diante das disposições sociais na hierarquização dos afortunados e os pobres. Assim, o processo de organização das sociedades se dava a partir do “sistema global”, que assim chama a filósofa, ao se referir como os valores eram definidos na sociedade. Pois os velhos, ao mesmo tempo que podiam ser respeitados, rejeitados ou até mesmo temidos nas sociedades históricas, dependiam dos valores que definiam o seu papel social. Portanto, a imagem dissonante da velhice é “variável de acordo com os tempos e os lugares” (BEAUVOIR, 2018, p. 93).

No final do século XX, no contexto brasileiro, as discussões sobre a velhice são mobilizadas a partir dos anos 1980, época em que começa um processo de análise demográfica da população idosa para criação de políticas públicas que os favorecessem. Se, nas sociedades históricas, a velhice estava pautada nas funções sociais, por outro lado ainda perdura esse fator, que influencia e segmenta as várias formas de pensar e viver o velho.

Magalhães (1989), no seu livro *A invenção social da velhice*, propõe uma discussão pautada no parâmetro histórico para ler através da sociedade moderna a sua atuação como expoente na ascensão do capitalismo⁵. Logo, percebemos o desinteresse pelos velhos, que se agravava pelo recaimento de um ser não produtivo para a sociedade e a vivência da discriminação, sendo considerada, ainda hoje, fator latente na conjuntura social, por meio da categorização etária construída para organizar a sociedade. Essa dinâmica afastou a população idosa por longas décadas, em razão do seu declínio que não é apenas fisiológico, psicológico, mas, sim, porque o definiram como última instância da vida.

Segundo Magalhães (1989), a velhice tornou-se pauta de debate, rompendo com a antiga roupagem em que a velhice era considerada como uma fase de perdas, de decrepitude, de estagnação na vida profissional. Em outras palavras, o velho se tornou uma figura longeva com muitas possibilidades de vivências.

Na modernidade, a velhice é um desafio diante das metamorfoses⁶ evidenciadas no seu estopim no século XX, uma vez que as transformações do olhar sobre o “ser velho” se modificam diante dos elevados índices da população idosa, e com essa nova configuração percebemos os desafios enfrentados pelo estrato social. Em pleno século supracitado, a crescente discussão sobre o ato de envelhecer ganha notoriedade em diversas áreas de estudos,

⁵ Em uma sociedade capitalista, o sujeito na velhice se vê diante de um sistema que o afasta da linha de produção, e são limitados em razão da sua condição, sofrem com as represálias na vida social por não oferecerem força de trabalho e reproduzem para sobreviver aos preceitos culturalmente marcados através da desvalorização e exclusão do espaço mercantil, que segrega os velhos. Ademais, as razões desse condicionamento posto para a figura idosa se pautam na sociedade que valoriza o novo, os desqualificam como não produtores e os tornam inúteis.

⁶ Metamorfose enquanto metáfora para designar as transformações das fases da condução humana.

ao se preocuparem com essa categoria que, por muito tempo, foi relegada à margem e se vê diante de novos engendramentos subjetivos e as novas formas de ser no mundo.

Mediante a consolidação da modernidade, de acordo com Beauvoir (2018), o estopim da época direcionou o “velho” ao lugar de recusa diante da supervalorização do “novo”. E, assim, criou-se a dialética do velho/novo que é enfrentada pelas sociedades modernas, ao promover esse encontro de duas instâncias pautadas nos problemas sociais e históricos sobre a velhice.

As consequências dessas transformações atravessaram o campo midiático e promoveram uma produtividade de discursos neste cenário, em que preservar o “novo” e “envelhecer” torna-se um problema e, conseqüentemente, uma preocupação, sobretudo para a mulher, pois os avanços tecnológicos também afetaram a indústria da beleza e, obviamente, também a construção de novos discursos em torno da velhice e da velhice feminina.

Se, nos tempos atuais a preocupação com a velhice é uma questão pertinente para muitos estudiosos, que buscam alargar as teorias e discussões sobre essa condição, por outro lado, percebemos que ocorreu nos últimos anos uma elevação de estudos para preencher as lacunas sobre a velhice. Há de salientar que a ineficiência na abordagem sobre esse tema não ser uma fonte de problematização no passado, se dá em razão dos fatores da expectativa de vida e o fato de que o velho estivesse protegido pelas tradições.

Pensando nisso, o envelhecimento no século XXI é marcado por transições e desafios de acordo com Faleiros (2014). É nesse contexto que vale questionar até que ponto a velhice é confrontada por parâmetros ideológicos que se fundam em ideais na cultura, no social e no ideário imagético que espelham a figura do velho. Essa reflexão surge a partir da inquietação que esse assunto provocou por meio das nossas leituras, que nos fez perceber a complexidade do tema. Quando se coloca em debate a velhice hoje, percebemos uma manutenção da vivência longínqua, pois “[...] as pessoas que conseguem superar o medo da morte passam a encarar a velhice como qualquer outro período da existência” (ALMEIDA; LOURENÇO, 2009, p. 235). Ainda que seja uma realidade incômoda para muitos que projetam nessa fase da vida a angústia de envelhecer, esse processo natural pode sofrer nuanças de sujeito para sujeito. Assim:

A dificuldade principal para categorizar a velhice consiste em que ela não é unicamente um estado, mas um constante e sempre inacabado processo de subjetivação. Assim podemos dizer que na maior parte do tempo não existe um “ser velho”, mas um “ser envelhecendo” (GOLDFARB, 1998, p. 9).

Essa dificuldade de buscar uma definição para a velhice ainda é uma questão que a própria Beauvoir (2018) procurou examinar nos documentos históricos, e a partir do seu

trabalho abriu margem para estudiosos das mais variadas áreas de estudo entenderem a velhice. Dito isso, podemos observar no excerto acima, no qual a psicanalista Goldfarb (1998) afirma que esse percalço de categorizar a velhice como estado não se configura apenas nessa perspectiva, mas sim num “processo inacabado” do desenvolvimento humano, e consequentemente agencia na produção de singularidades e na fluidez da vivência longa no “ser envelhecendo” (GOLDFARB, 1998).

Portanto, compreendemos que a velhice por ser considerada uma condição social marginalizada, e a sua imagem ainda é percebida como diferente, estranha, como diria Norbert Elias, um *Outsider*. Visto que a imagem do idoso é repleta de “[...] crenças, mitos, preconceitos, estereótipos que, nesta sociedade expressam-se por meio de representações depreciativas do fenômeno do envelhecimento e do sujeito que envelhece, definindo o seu lugar social” (RODRIGUES; SOARES, 2006, p. 5-6), pois o corpo e a temporalidade se entrecruzam no devir do envelhecer (GOLDFARB, 1998).

2.2 Da ausência à legitimação da voz da mulher de meia-idade na ficção

Ao longo da história pouco se falou sobre as mulheres velhas; pouco estavam na cena literária; e pouco as suas vozes ecoaram, seja no âmbito social ou da literatura, sobretudo brasileira. Portanto, a literatura escrita por mulheres abre espaço como “produtora de um discurso”, como nos fala Zolin (2009), ao romper com a tradição e promover uma:

[...] mudança de mentalidade descortinada pelo feminismo em relação à condição social da mulher, lançam-se no mundo da ficção, até então genuinamente masculino, engendrando narrativas povoadas de personagens femininas conscientes do estado dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou a mulher (ZOLIN, 2009, p. 329).

Para a autora, a literatura brasileira de autoria feminina se consolida a partir da perspectiva da crítica feminista, em meados dos anos 1970, a qual promove um debate em torno da “tradição literária feminina”. O papel da crítica, nesse seguimento, se pauta no “resgate” e “reinterpretação” das produções escritas por mulheres. Assim, esse processo se dá por meio da historicização “[...] que se constitui como resistência à ideologia que historicamente vinha regulando o saber sobre a literatura” (ZOLIN, 2009, p. 327).

Segundo Zolin (2009), o resultado desse levantamento realizado pela crítica proporciona o rompimento da invisibilidade que cobria as mulheres, pois eram afastadas do fazer literário. Esse trabalho consiste em perceber como o cânone literário se fundou em cima das mulheres e

construiu princípios, que a autora chama de ideológicos. Trata-se, então, de “[...] códigos estéticos e retóricos, tão marcados por preconceitos de cor, de raça, de classe social e de sexo, para, então, desestabilizá-lo, reconstruí-lo” (ZOLIN, 2009, p. 328), e que operam nas categorias sub-representadas, a exemplo das mulheres velhas, sejam elas escritoras, protagonistas ou narradoras.

Nesse viés, a vertente histórica do papel da mulher na literatura, de acordo com o pensamento da crítica literária Norma Telles (2010), reconhece que em meados do século XX há dificuldade das mulheres de se assumirem escritoras, uma vez que foram “excluídas de uma efetiva participação na sociedade, da possibilidade de ocuparem cargos públicos, de assegurarem dignamente sua própria sobrevivência e até mesmo impedidas do acesso à educação superior” (TELLES, 2010, p. 408).

Além disso, ao escreverem sofreram perseguições e aprisionamentos por seus pais, maridos e por uma sociedade que considerava a escrita feminina inferior à escrita do masculino, que detinha autoridade e maior espaço no âmbito do mercado editorial. De tal modo, os textos literários que falavam das mulheres as subordinavam e aprisionavam, pois “as mulheres estavam sujeitas à autoridade/autoria masculina” (TELLES, 2010, p. 408). A autora afirma que os escritores, ao tratarem das mulheres nos textos, as designavam ao papel inferior, visto que a cultura opressiva refletia na literatura o discurso patriarcal. E, para lutar contra esse discurso, a mulher passou a escrever cada vez mais, combatendo os estereótipos como o de “rainha do lar” e “ser frágil”.

Desde o século XIX, Telles (2010) afirma que as mulheres “[...] escreveram e escrevem bastante. Desde os ‘cadernos-goiaba’, [...] que Lygia vê como um marco das primeiras arremetidas da mulher brasileira” (TELLES, 2010, p. 409). E, por sinal, é fato que as mulheres lutaram em busca do seu espaço literário, para ter acesso à voz, ter liberdade e ter seu papel na história, visto que foram silenciadas e tornadas invisíveis no que diz respeito ao fazer literário.

O resultado deste processo da mulher acessando os espaços que antes eram dominados pelo masculino é evidenciado por Zolin (2009), ao mostrar como a produção literária de autoria feminina é impulsionada pela (des)visibilidade dessa mulher e promover “[...] um discurso que se quer novo, um discurso dissonante em relação àquele arraigado milenarmente na consciência e no inconsciente coletivos, inserindo-a na historiografia literária” (ZOLIN, 2009, p. 328). É nessa árdua trajetória que as produções literárias começam a produzir na ficção brasileira “[...] ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação a essa visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo” (ZOLIN, 2009, p. 327).

No esteio dessa perspectiva, os grupos minoritários (a mulher, os pobres, os negros, os velhos etc.) começam a ocupar o seu espaço no cenário literário por meio desse trabalho de reinterpretação dos velhos valores, e assim ocorre o descortinamento das novas vozes na ficção. É o que ocorre com a escolha realizada para este trabalho sobre as novas roupagens na velhice, trazendo para o cerne da discussão o processo de autodescoberta. A partir dessas mulheres, procuramos compreender a velhice protagonizada por cada personagem e a presença do corpo simbolicamente alçados pelas escritoras Lygia Fagundes Telles, Cíntia Moscovich e Ivana Arruda Leite.

Os rumos da literatura no final do XX demonstram, na trajetória das escritoras brasileiras, como as vozes femininas e as das minorias passaram por uma reviravolta nos cenários social e literário. Há de salientar que essas escritoras mobilizam nas suas narrativas as mudanças em relação à mulher, e reconstróem os novos olhares sobre os temas do feminino.

Sob esse prisma, percebemos como a ficcionalização da mulher se agrava na velhice, pois é narrada pelo outro. Os seus lugares de fala são forjados por um discurso cultural, que se infiltra na cena literária e reflete como a sociedade enxerga o envelhecer como experiência de perdas, sejam físicas, fisiológicas e de poder econômico. A presença quase nula das mulheres idosas é posta em discussão diante desse silêncio, que ecoa sobre estas personagens no século XX, que se veem sem voz e sendo construídas pelo olhar do masculino, o que reforça os estereótipos negativos.

Trata-se, portanto, de um processo social que inferioriza a mulher e ressoa nos pensamentos/discursos ao revelar a complexidade do tratamento discriminatório que recai nessa figura, sendo reduzida ao desprezo e a improdutividade aos olhos da sociedade. A mulher na velhice passa a ser despojada em funções que a subjugam, sendo percebida como inútil diante do seu corpo e da sua sexualidade. Convém ressaltar, ainda, que é silenciada diante de uma história marcada pela inferiorização, tanto pela questão da reprodução, quanto anulação de sua sexualidade, por não despertar desejo e prazer ao outro (BARBOSA, 2007).

Salienta-se que a velhice é uma questão de gênero, pois as mulheres no tempo de envelhecer são atravessadas pela sub-representação no espaço social e/ou narrativo, visto que a invisibilidade é agravada em razão da marginalização da sua voz, que sofre com o apagamento no discurso social e/ou literário.

Tais práticas excludentes demonstram como a depreciação na velhice mobiliza essa representação, que é fruto de uma relação simbólica que foi/é alimentada no imaginário social. Ao que parece, se no campo social a mulher velha era vista como uma figura estranha, pois

estava fora do modelo de feminilidade, por outro lado, se estende na literatura o reflexo dessa representação em papéis negativos que reforçam a estigmatização.

Diante da reflexão realizada acima, percebemos que Beauvoir (2018) constrói uma visão esmiuçada sobre a mulher, que perpassa não apenas o domínio social, mas como a literatura recepcionava e perpetuava os estereótipos e adjetivos escritos desde a era medieval até meados do século XIX, pois a velhice foi sendo instituída e despojada de insignificância. Entretanto, diante das mudanças no mundo ocidental, a literatura também é influenciada pelos novos olhares, que viram a velhice como a idade da sabedoria; a partir disso, embora cresça uma valorização desta condição em várias esferas, ainda a velhice vivia no limite, pois ainda se reproduziam os mesmos argumentos excludentes.

As menções de Beauvoir (2018) são exemplos de como a imagem da mulher velha estava sendo representada na literatura, assim diz:

[...] feminilidade já a torna suspeita — é sempre um ser maléfico. Se alguma vez pratica o bem, é que, na verdade, seu corpo não passa de um disfarce — do qual se despoja, aparecendo como uma fada resplandecente de juventude e beleza. As verdadeiras velhas são — como nos poetas latinos — fêmeas de ogros, feiticeiras malvadas e perigosas (BEAUVOIR, 2018, p. 143).

As descrições são expressões da Idade Média construídas em torno da mulher, um olhar discriminatório e misógino que se encontram refletindo essas práticas nas literaturas da época. Segundo a filósofa, as fábulas satirizavam a velhice como algo negativo, e as mulheres eram simbolicamente mortas, expulsas e maltratadas “[...] para livrar a sociedade da velhice” (BEAUVOIR, 2018, p. 143). Desse modo, ela passeia em vários textos medievais, demonstrando como se apresentava a velhice de maneira pessimista e descentralizada, mas que estava presente nos escritos os temas sobre o tempo, a decrepitude, o rejuvenescimento e a morte.

No limiar desse detalhe, destacamos, na contextualização realizada pela Beauvoir (2018), menções sobre os textos que aliaram a velhice à negatividade. A autora destaca a filósofa Odin de Cluny, que assevera a presença da morte diante da imposição da juventude; de acordo com ela: “O velho é, então, considerado não o outro, mas o mesmo: mas é descrito apenas do exterior, com o único objetivo de desqualificar a juventude e beleza. Poetas retomam complacentemente esses clichês” (BEAUVOIR, 2018, p. 153).

Nesse esteio, menciona também o poeta francês Eustache Deschamps, o qual percebe a velhice enquanto “[...] males e motivos de repulsa, declínio da alma e do corpo, ridículo e feiura: estabelece o começo dela aos 30 anos, para as mulheres, e aos 50 anos, para o homem;

aos 60 anos, ninguém tem outra coisa a fazer senão morrer” (BEAUVOIR, 2018, p. 153); e não apenas ele tinha essa visão contaminada com o preconceito, a filósofa cita ainda outro poeta francês, Olivier de La Marche, que também perpetua essa concepção da velhice enquanto insignificante e motivo de escárnio.

Dito isso, as menções realizadas servem como parâmetro para evidenciarmos como a velhice é despojada nas sociedades antigas diante da desvalorização, que se firma no âmbito social e literário. Para Beauvoir (2018), nessa época “a mulher idosa continua a ser um objeto de repugnância e zombaria” (BEAUVOIR, 2018, p. 153), pois a sua imagem se assemelhava ao grotesco, as suas rugas eram filiadas à feiura e a sua velhice destinada à morte.

É traço característico da velhice ser figurada por meio do pessimismo, que se movimentou em muitos textos que projetaram a desumanização da mulher. Para a literatura da época, “[...] a velhice em si mesma não inspirava nenhuma consideração” (BEAUVOIR, 2018, p. 177). Assim, os discursos edificantes sobre a velhice foram se modulando durante séculos e segregando papéis para os velhos na esfera social, sobretudo no ocidente, porque o envelhecer era temido às mulheres que não tinham referências de longevidade, uma vez que os modelos vigentes eram negativos.

É possível, ainda, entender como os pontos de vista dos escritores clássicos analisados pela autora dão margem para pensarmos como a literatura da época reproduziu os “velhos clichês”, como diz Beauvoir (2018). Isso significa dizer que as mulheres longevas são as mais atingidas, pois tornam-se rejeitas por razões geracionais, em razão do processo simbólico que as afasta ou até mesmo as exclui.

Nesse viés, se por um lado a velhice é um reflexo social, por outro lado, a literatura começou a retratá-la revelando imagens que servem de parâmetro para compreendermos como é percebida na criação literária. Como mencionamos no decorrer deste trabalho, a dificuldade em traçar um percurso sobre como a velhice é representada na literatura demonstra como essa ausência não foi percebida no passado, em vista dos poucos registros sobre o tema.

De acordo com Secco (1994), a representação da velhice ficcionalizada passa a ser ansiada no século XX, época que surge a preocupação com essa figura. Logo, a literatura promove discussões sobre a longevidade, o tempo, a morte, a sexualidade e, principalmente, a preocupação em envelhecer, sendo essa última uma questão latente, que se configura como eixo central nas literaturas.

Cumprе ressaltar ainda que a velhice era tema central no campo do saber da geriatria, e invade a literatura no século supracitado. A preocupação com a longevidade na ficção brasileira foi percebida pela autora na realização de uma revisão sistematizada, que arremata questões

que envolvem a velhice na literatura brasileira, e constata que: “após Machado de Assis, a ficção brasileira, principalmente a das primeiras décadas do século XIX, apresenta-se, de modo geral, pouco preocupada com a problematização explícita da velhice” (SECCO, 1994, p. 49). Assim, o seu importante trabalho instiga nossa pesquisa ao dar margem e responder questões pertinentes envolvendo essa condição do corpo, que sofre não apenas com o processo de envelhecimento, mas como a sociedade marginaliza o sujeito a partir de uma noção cultural altamente discriminatória, que associa a velhice à inutilidade.

Nesse sentido, a velhice era pouco explorada na literatura, mas na metade do século XX começa a ser abordada pelo escritor brasileiro Machado de Assis, que é considerado, pela crítica literária de Secco (1994), uma das primeiras vozes que rompe com o silenciamento dos velhos, e afirma que Machado é “[...] um dos primeiros a ‘pôr o dedo na ferida’ e prever os problemas que as transformações na realidade brasileira dos fins do século XIX e do século XX ocasionariam aos sexagenários” (SECCO, 1994, p. 35).

Percebemos nos seus emblemáticos romances, *Dom Casmurro* (1899), *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Memorial de Aires* (1908), o tangenciamento da velhice, que reflete os problemas sociais, e o envelhecer entra em pauta pelo mergulho interior que os seus personagens realizam diante da sua condição. Assim, “a literatura machadiana, na antecena da modernidade, prevê a exclusão e a negação da velhice que os tempos da técnica e da velocidade iriam efetuar” (SECCO, 1994, p. 36). A velhice em Machado é uma espécie de recolha das situações, no sentido de que seria o período em que o sujeito não está mais aberto (ao menos é o que se deseja socialmente) aos arroubos da paixão e, portanto, da ilusão. A velhice seria, desse modo, o momento propício às reflexões da condição humana.

Dito isso, Machado dá acesso à voz dos velhos em suas narrativas, evidenciando a crise do envelhecimento que se configura no espaço narrativo. A partir disso, o discurso machadiano despoja a velhice e constrói uma “[...] consciência crítica das contradições existentes na sociedade brasileira dos fins do século XIX” (SECCO, 1994, p. 49).

Em outro momento, para Secco (1994), a exclusão da velhice dar-se-á diante da urbanização na modernidade, pois, na ficção brasileira a partir dos anos 1950 e 1960, começam as denúncias da marginalização dos “velhos”, explicitamente discutida e problematizada pela escritora Clarice Lispector, a qual escreveu contos que privilegiavam a mulher na velhice, mesmo que a temática das suas obras sejam sobre a condição da mulher.

A escritora começa a mobilizar a velhice feminina nos seus textos, que emergem discussões em torno da crise da idade, o medo de envelhecer, a sexualidade da mulher e a solidão, entre outros assuntos que concernem à velhice. O discurso clariceano sobre o tema se

torna uma discussão central nos seus textos, nos quais figuram personagens que denunciam os preconceitos para com os idosos e se encontram rompendo com o silêncio da mulher “velha”.

A autora promove, na voz enunciativa dessa mulher, a reparação da sua condição marginal diante de uma sociedade burguesa que privilegiava a juventude. Ademais, Secco (1994) fala que “No universo clariceano, a velhice, marginalizada e negada pela moralidade burguesa, é assim, repensada em termos existenciais” (SECCO, 1994, p. 72), sendo um trabalho realizado pela autora, ao narrar a velhice e denunciar a exclusão e a discriminação das personagens idosas na ficção.

Diante desse destaque e contribuições para o cenário literário, a presença das personagens começa a legitimar discussões sobre experimentar a velhice, e seus desafios frente a uma sociedade que as estigmatizam.

No que tange a esse tema, foi considerado um “tema tabu”, termo cunhado por Secco (1994) ao se referir sobre como a ausência da velhice tornou-se um assunto que espelha na literatura os engendramentos do olhar da sociedade diante da figuração idosa, sendo muitas vezes negativos, que fornecem extensão para o universo ficcional. Pensando nisso, a pesquisadora encontrou lacunas na literatura que evidenciam essas ausências em produções literárias, e servem como parâmetro para compreendermos a velhice enquanto categoria, ainda, marginal, que sofre com o silêncio, a solidão e o medo de envelhecer.

Ao tecer esse aparato da velhice enquanto materialidade literária na ficção brasileira nos séculos XIX e XX, Secco (1994) assevera que o espaço dos personagens figurados velhos, enquanto “secundarizados” nas narrativas, são considerados irrelevantes para o enredo e o seu papel é subalterno (FRANCO JUNIOR, 2009). Para Secco (1994), esse “pesado silêncio” evidencia como a velhice era apenas tangenciada, sendo assim, considerada “[...] um significado vazio, que revela como sintoma do conluio secreto tramado contra a velhice” (SECCO, 1994, p. 34).

Tendo em vista o silêncio encoberto sobre os velhos, ela chama de “sintomático vazio”, por caracterizar como essas figuras eram excluídas do espaço literário. Nas décadas passadas, a velhice era ocultada por fatores que instituem uma prática discriminatória, sendo ameaçados pela modernidade, que direciona seu olhar para a valorização do “novo”, enquanto expressão de um tempo movido pelas tecnologias, que promove uma sistematização de produção de conhecimento e técnicas de produção que distanciam os sujeitos no tempo da velhice.

Culmina que o velho se torna um sujeito fora do seu tempo, que ficou no passado, onde seu papel era indispensável para a sociedade, e hoje se encontra confrontado diante da intersecção destas dimensões, biológica e cultural, e conseqüentemente passa a ser um sujeito

fragilizado diante dos condicionamentos sociais que preconizam a sua desvalorização e a sua marginalização.

Na esteira dessa discussão, a crítica literária Regina Dalcastagné promove uma leitura em suas pesquisas diante da preocupação dos grupos sociais marginalizados, e destacamos o texto *A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea*. A autora dá margem para pensarmos no contexto literário, como a reverberação da ausência estava distante dos olhares do outro, que não se preocupava como a velhice estava sendo representada e, conseqüentemente, a sua presença não era percebida.

Dalcastagné (2007) afirma que o cenário literário é um espaço de exclusão, e os velhos estão incluídos nessa motivação discriminatória, que os afasta da cena de produção de discurso sobre a velhice. A própria pesquisadora retifica como este “Outro (mulheres, pobres, negros, trabalhadores), está, em geral, ausente; quando incluído nessas narrativas, costumam aparecer em posição secundária, sem voz e, muitas vezes, marcado por estereótipos” (DALCASTAGNÉ, 2007, p. 18), sendo estendido, também, para a categoria dos velhos.

Essa representatividade que nos fala a autora é considerada enquanto “espaço onde se constroem e se validam representações do mundo social, a literatura é também um dos terrenos em que são reproduzidas e perpetuadas determinadas representações sociais, camufladas, muitas vezes, no pretenso ‘realismo’ da obra” (DALCASTAGNÉ, 2007, p. 19). Sendo assim, é o que acontece com a representação dos velhos, que se vê disforme diante da marginalização, ancorada em uma perpetuação de uma imagem pejorativa, e tensionada pela ambiguidade que foi construída em torno da velhice.

Além do mais, destacamos a fala de Dalcastagné sobre esse lugar do outro, ela assim diz: “quem é, afinal, esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade, e o que seu silêncio esconde. Por isso, cada vez mais, os estudos literários (e o próprio fazer literário) se preocupam com os problemas ligados ao acesso à voz e à representação dos múltiplos grupos sociais” (DALCASTAGNÉ, 2007, p. 20), pensando nos papéis que as personagens idosas desempenham nas produções atuais.

A fim de refletir como essas vozes emergem através das produções autorais de mulheres, desde o final do século XX e meados do século XXI começaram a se preocupar com as normatizações em torno dessa figura. É importante destacar que escreveram/escrevem sobre a dificuldade da velhice para a mulher diante da marginalização, ao ser categorizada dentro desse nicho da senescência, e por “[...] vivencia[rem] uma identidade coletiva que recebe valorização

negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério” (DALCASTAGNÉ, 2007, p. 20)⁷.

Embora correspondam como a sociedade enxerga esses grupos, e de certa maneira os fatores sociais, transcendem o fazer literário através dessas personagens, que desde a antiguidade se encontram descritas como bruxas, feiticeiras, contadoras de histórias, educadoras e papéis voltados para domesticação do seu corpo.

Pensando nisso, a marginalização da mulher na velhice no espaço ficcional é apontada pela pesquisadora Susana Moreira de Lima, na sua tese *O outono da vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas contemporâneas*, como a voz da mulher velha é interpelada por narrativas nas quais “[...] a voz narrativa quase nunca é dos velhos; quando se trata da voz feminina, o quadro agrava-se” (LIMA, 2008, p. 14). A pesquisadora constata, nesse seguimento, o apagamento das vozes de mulheres narradoras, que se encontram na condição envelhecida, e reflete sobre a exclusão do espaço ficcional, pois, “As narrativas trazem o problema das mulheres exploradas via narrador ou narradora, porém não se ouve o relato da própria história” (LIMA, 2008, p. 78).

Em suma, a autora demonstra como esse apagamento as colocam “fora do relato”, e a ausência da voz é percebida ao longo da história, através do silêncio que invade a voz narrada pela ótica da mulher na velhice. Para Lima (2008), a mulher desapareceu enquanto narradora da sua história, e deu lugar a este outro que fala por ela e em seu nome, visto que o apagamento dessa voz é marcado pela anulação nos espaços literários, porque esse lugar é também social.

Pensando nesse conceito de representação da voz dessa mulher na literatura, em diálogo com as “barreiras simbólicas” que Lima (2008) encontrou no envelhecer, atravessam a imagem construída pelos efeitos de uma cultura que monopoliza o novo/jovem/belo.

Assim, a representação lida por Dalcastagné (2005) norteia nossa perspectiva diante dessa figura:

“representação”, que sempre foi um conceito crucial dos estudos literários, mas que agora é lido com maior consciência de suas ressonâncias políticas e sociais. De fato, representação é uma palavra que participa de diferentes contextos — literatura, artes visuais, artes cênicas, mas também política e direito — e sofre um processo permanente de contaminação de sentido. O que se coloca hoje não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas sim que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais. O problema da representatividade, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala (DALCASTAGÉ, 2005, p. 16).

⁷ Adição nossa.

No excerto acima, percebe-se que a representação é interpelada pelos fatores políticos e sociais nos estudos literários, o que corrobora para nossa reflexão sobre as poucas protagonistas mulheres nesse cenário ficcional, sendo que esse quadro se agrava sobretudo nas narradoras.

Com base nas vozes marginais, Dalcastagné (2005) lança um olhar diante do sentimento de “desconforto”, como nos fala, sobre essa ausência, que ela constata em sua pesquisa *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*, estudo este desenvolvido por meio de duas figuras: pobres e negros, mas que se estende para a velhice e, sobretudo, à mulher. Desse modo, a mulher velha na literatura sempre esteve condicionada a papéis que só reforçam estereótipos ou/e estavam ausentes/silenciadas.

Segundo a pesquisadora, essa “ausência” é marcada pela “invisibilidade” desses grupos sociais (as crianças, **os velhos**, os homossexuais, os deficientes físicos e as mulheres), que vivem à margem da sociedade, como nos fala a autora. Sobre essa invisibilidade, ela postula que: “Quando se firma que algo é invisível, a situação é, de algum modo, tornada objetiva. Ser invisível seria a qualidade de um objeto (uma pessoa, um grupo de pessoas). Mas talvez o reverso da invisibilidade seja justamente a dificuldade de enxergar” (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 15). Especialmente, destacamos no esteio dessa dificuldade de ver a velhice da mulher, sendo não percebida em razão de uma “existência vazia”, como nos fala Lima (2008).

Portanto, percebemos como está cada vez mais presente em produções contemporâneas a velhice feminina, uma vez que a sua ausência não era percebida. Mas, hoje ocorre uma “feminização da velhice”, termo cunhado pela pesquisadora Ana Amélia Camarano, que percebeu a tendência maior da população idosa feita por mulheres. E Dalcastagné (2005) utiliza-se desse termo e estende essa tendência às personagens femininas, que ela analisou nos romances brasileiros. Observa que:

Se eles estão pouco presentes no romance atual, são ainda mais reduzidas as suas chances de terem voz ali dentro. Os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média... (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 15).

É o que acontece com as “mulheres velhas”, que com o silenciamento no espaço narrativo, sofrem com apagamento das suas vozes no cenário literário. Dalcastagné (2007) postula que os efeitos da monopolização do lugar de fala incidem nesse lugar de encontro de vozes, que tangenciam o outro enquanto produtor de discurso sobre essa figura que sofre com anulação da sua voz diante desses “[...] lugares legítimos de enunciação [que] ainda são ocupados predominantemente por homens, instalados, é claro, em sua própria perspectiva”

(DALCASTAGNÉ, 2007, p. 128)⁸. Portanto, buscamos, nesse trabalho ressignificar as velhas heranças em torno da figura velha na ficção brasileira e ler como as vozes femininas operam nas narrativas.

2.3 Corpo feminino e sua incidência na escrita literária

2.3.1 Aspectos do corpo: percursos teóricos

O corpo é um produtor de sentidos; é um território complexo; é a expressão subjetiva do sujeito no mundo. Tais questões se fazem presentes na maioria dos estudos que lemos sobre o corpo, que revelam as múltiplas significações na ordem do discurso, do social, do carnal, do imaginário, do simbólico etc. São vastas as discussões teóricas que concebem o corpo, pois compreendê-lo, descrevê-lo e pensá-lo não é uma tarefa simples.

Ao depararmos com as diferentes representações, percebemos como o corpo está em trânsito, pois ele se movimenta no espaço e no tempo. Sendo assim, é atravessado por valores e significações simbólicas nas sociedades, num processo discursivo que inscreve no corpo as marcas da cultura.

Para Susan Bordo, no seu texto *O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault*, afirma que o corpo é um agente da cultura, pois a alimentação, a vestimenta, os cuidados com o corpo são reflexos das normas sociais, que reforçam os modos de ser e estar no mundo. É por meio do corpo que a cultura se inscreve, podendo funcionar como uma metáfora que produz materialidade discursiva. Para ela, “o corpo é uma poderosa forma simbólica, uma superfície na qual as normas centrais, as hierarquias e até os comprometimentos metafísicos de uma cultura inscritos e assim reforçados através da linguagem corporal concreta” (BORDO, 1997, p. 19). Sendo sinais que o corpo comunica por meio de gestos, da postura e das expressões faciais.

Se o corpo é uma metáfora da cultura, conseqüentemente, nossos corpos são regulados pelo controle social. No texto *Vigiar e punir*, o filósofo Michel Foucault defende que o corpo sofre com os efeitos do poder da disciplina, que age na fabricação de corpos dóceis. Na época clássica acontece a descoberta de que o corpo se tornou alvo deste poder, o qual percebeu que poderia moldá-lo e o submetê-lo à dominação no campo político, em “[...] que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam”

⁸ Adição nossa.

(FOUCAULT, 1987, p. 117). Logo, o corpo podia ser considerado tanto útil quanto sujeitado nos processos de regulamentos, segundo o autor.

Além disso, o adestramento foi uma forma aperfeiçoada para implementar a docilidade dos corpos, que eram manipuláveis e submetidos à maquinaria econômica de poder, “[...] que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma ‘anatomia política’, que é também igualmente uma ‘mecânica de poder’” (FOUCAULT, 1987, p. 119). Esse processo de disciplinarização começou a fabricar corpos dóceis, moldados de imediato para fortalecer as forças no campo econômico, e os efeitos desta técnica os afastam do seu poder político; assim, “em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo” (FOUCAULT, 1987, p. 119). Além disso, o corpo tornou-se passível de repressão e sujeitado ao poder disciplinar das instituições, que operam no controle dos comportamentos.

De acordo com Jean-Jacques Courtine, no seu texto *Decifrar o corpo: pensar com Foucault*, o corpo é uma invenção teórica a partir da virada do século XX, pois a discussão no campo da filosofia se concentrava na alma, que tinha papel principal desde o filósofo Descartes, como observa o estudioso. Contudo, o pensamento foucaultiano contribuiu para pensarmos o corpo e os discursos do passado na história do corpo.

O olhar do filósofo, ao percorrer a idade clássica e encontrar subsídios para decifrar o corpo na formação discursiva, mostra, por meio do seu trabalho, o exercício do poder sobre ele, sendo que essa discussão era geralmente secundária na filosofia. Para o estudioso Courtine, “[...] Foucault é um daqueles, aquele talvez, que mais a escancarou” (COURTINE, 2013, p. 12) nas ciências humanas. É a partir de Foucault que o corpo começa a ser visto como objeto do discurso na história dos saberes.

Partimos dessa leitura porque buscamos entender a raiz do discurso sobre o corpo, e Foucault revela como a força e o poder acontecem nas práticas culturais. Em razão da nossa pesquisa, tratar sobre o corpo e a velhice e a mulher, atentamos ao fato de que a velhice e a relação desse corpo eram depreciadas pelo impacto que os mecanismos de produção os afastaram do cenário social pela perda da sua força.

Os valores simbólicos e os discursos sobre esse sujeito os invalidaram, num contexto em que a ascensão da revolução industrial causou impacto na conjuntura social e projetou nas sociedades a improdutividade do seu corpo, que não oferecia a capacidade produtiva que os jovens possuíam.

É importante observar como a disciplina no corpo envelhecido foi submetida a interditos. A limitação desse corpo pode ser compreendida como docilidade, produz nele a sujeição exercida pelo poder disciplinar, que o dominava e operava técnicas comportamentais

obedientes, que agem sobre o corpo e, conseqüentemente, o molda ao que é imposto pelas instituições. Essa ação é resultado dos exercícios de poder, que usam o corpo como maquinaria dentro das relações de poder. Contudo, as imagens e os discursos transformam o corpo num objeto cultural (COURTINE, 2011).

Ler Foucault nos permitiu compreender como as materialidades discursivas se inscrevem no corpo, de maneira que atravessam o tempo e o espaço. O corpo se faz suporte dessas marcas culturais, que são efeitos de uma manipulação que investiu modos de intervenções no controle sobre ele. São os múltiplos dispositivos que funcionavam para vigiar e disciplinar os corpos.

Num estudo da filosofia contemporânea, ler o corpo é, de certo modo, destituí-lo de corporeidade física, ou seja, é inscrevê-lo numa ordem simbólica. Pensando nisso, o corpo carnal conduz o ser humano no mundo, e está relacionado à alimentação, sexualidade e saúde do sujeito, como nos fala Maria Michela Marzano-Parisoli no seu livro, *Pensar o corpo*. Para ela, esse corpo é considerado um substrato carnal e é experimentado individualmente, uma vez que cada pessoa tem uma relação com seu corpo, assim, “[...] reconhece-se a si mesma como um ser sensível que deseja, ama e sente dor e prazer graças a e em seu próprio corpo” (MARZANO-PARISOLI, 2004, p. 10).

No entanto, ainda que o corpo seja pertencente ao sujeito, ocorre uma relação tanto consigo quanto com o outro. A autora pontua que toda a relação com o outro se movimenta por meio do corpo, já que “[...] o corpo humano tem a particularidade de partilhar caracteres com os outros corpos-objetos do mundo: a experiência mais imediata do ser humano mostra-nos que ele está exatamente num universo físico, parte deste todo, corpo entre os outros” (MARZANO-PARISOLI, 2004, p. 13), e produz uma teia dessas realidades que se relacionam.

Em suma, esse corpo carnal se materializa no espaço e ocasiona seu primeiro contato com o mundo, sendo percebido por ele. Para a autora, o corpo é aberto ao exterior, pois o “fora” influencia o sujeito e o seu corpo, em detrimento das leis e normas que regulam a conduta humana. Por isso, mesmo que a força do “exterior” influencie o corpo no social, esse aspecto individual também é uma discussão formulada pela Marzano-Parisoli, pois o corpo “[...] é antes de tudo uma coisa, mas ao mesmo tempo é uma coisa que é minha, ou antes que eu sou [...] é, de fato, que ele é encarnação de uma pessoa: ele é o lugar onde nascem e se manifestam nossos desejos, nossas sensações e nossas emoções” (MARZANO-PARISOLI, 2004, p. 14).

Desse modo, percebemos que a autora dá margem para pensarmos o corpo como uma expressão da nossa subjetividade, pois é um lugar onde acontece as experiências que se instalam no íntimo do sujeito, e mostra-se, por meio do corpo-objeto no mundo, uma forma de

compreendermos as singularidades, que são marcas próprias de si que entram em contato com o exterior. Assim, lê-se o corpo enquanto uma extensão do sujeito, que se expressa ao revelar traços da sua subjetividade.

A historiadora Denise Bernuzzi de Sant'Anna também contribui ao promover uma leitura do corpo e de sua subjetividade; ela afirma também que o corpo, ao mesmo tempo que é um “[...] território tanto biológico quanto simbólico” (SANT’ANNA, 2001, p. 3), é uma fonte inesgotável de ler o corpo, pois “[...] acompanha todo ser humano, do seu nascimento à sua morte, o corpo é, contudo, finito, sujeito a transformações nem sempre desejáveis ou previsíveis” (SANT’ANNA, 2001, p. 3-4). Como se vê, ambas as autoras constroem parâmetros para lermos como o corpo carnal é explorado pela sua aparência no mundo exterior.

Além disso, cria-se uma ambiguidade sobre o corpo, que é “biologizado” e/ou “social”, e, a partir disso, Elisabeth Grosz também aborda uma leitura sobre o corpo e apresenta uma análise cartesiana em seu texto, *Corpo Reconfigurado*, e lança mão de três linhas de pesquisas sobre o tema. Por isso, damos destaque à primeira, que ela analisa como:

O corpo é visto primariamente como um objeto para as ciências naturais, especialmente para as ciências da vida, biologia e medicina; e, por outro lado, o corpo pode ser tratado pelas ciências humanas e sociais, especialmente a psicologia (quando, por exemplo, a disciplina lida com “emoções”, “sensações”, “experiências” e “atitudes”), a filosofia (quando, por exemplo, ela lida com o estatuto ontológico e epistemológico do corpo e suas implicações) e a etnografia (na qual, por exemplo, a variabilidade cultural do corpo, suas várias transformações sociais, são analisadas). O corpo é compreendido ou em termos de seu funcionamento orgânico e instrumental nas ciências naturais ou é postulado como uma mera extensão, meramente física, um objeto como qualquer outro nas ciências humanas e sociais. Ambas, de maneiras diferentes, ignoram a especificidade dos corpos em suas pesquisas. A visão da biologia e medicalizada implica numa continuidade fundamental entre os homens e os animais, de tal modo que os corpos são vistos como possuindo uma forma particularmente complexa de organização fisiológica, mas cuja diferença básica da matéria orgânica é antes de grau do que de espécie (GROSZ, 2000, p. 57).

Percebe-se que é a partir das ciências naturais que o corpo começa a ser explorado mediante os instrumentos de análise utilizados para compreendê-lo. A medicina tornou-se pioneira ao estudar o corpo humano, pois o discurso médico, segundo Marzano-Parisoli, construiu-se em torno do corpo, enquanto objeto de uma “concepção anatomofisiológica”, que diz respeito: “[...] do ser corporal da pessoa uma simples estrutura modelizável: um corpo cujos processos podem ser compreendidos a partir de análises médico-científicas muito sofisticadas” (MARZANO-PARISOLI, 2004, p. 66) nas práticas médicas, ao se chegar a uma conclusão sobre enfermidade ou até mesmo imperfeições, uma vez que o corpo nessa perspectiva é compreendido pelo seu sistema orgânico (GROSZ, 2000).

Porém, nas ciências humanas, a perspectiva de observação dos corpos se preocupa de fato com sua “matéria bruta, inorgânica” (GROSZ, 2000, p. 58). Além disso, o corpo é construído mediante os significados gerados pela ótica de análise nessa área, que é abrangida por diversas formas de percepção do corpo enquanto objeto de estudo. Dito isso, o corpo é uma fonte inexaurível de discursos construídos em torno dele, seja pela ótica da biologia, da antropologia, da sociologia, da psicanálise, da filosofia etc. Assim, são inesgotáveis as concepções, discussões e leituras realizadas em torno desse tema ao longo dos séculos, em que são produzidas reflexões desde a antiguidade ao contemporâneo para compreendê-lo.

A partir disso, o corpo começou a ser explorado e lido mediante a perspectiva que se pautavam os estudiosos ao construírem olhares que o observaram — trazendo à tona a sua valorização e/ou sua obscuridade, porque cada época lhe percebe da sua maneira —, seja pelo olhar das instituições religiosas, do Estado da educação, que domesticam os corpos no seio da sociedade. Parafraseando Carmen Soares, as sociedades escreveram o corpo, logo, o percurso de compreendê-lo nos leva a um passado em que o corpo era ocultado no domínio social, pois “um corpo é sempre ‘biocultural’, tanto em seu nível genético, quanto em sua expressão oral e gestual” (SANT’ANNA, 2001, p. 3).

Por outro lado, o corpo experimenta o mundo e passa a ser lido também como construção social, defende o sociólogo David Le Breton no seu livro, *A sociologia do corpo*. Para ele, o corpo é um efeito da sociedade e da cultura, logo, o imaginário social é construído sob representações que definem os papéis sociais e, conseqüentemente, o corpo torna-se um elemento que se movimenta “De uma sociedade para outra, a caracterização da relação do homem com o corpo e a definição dos constituintes da carne do indivíduo são dados culturais cuja variabilidade é infinita” (LE BRETON, 2012, p. 30), que vai desde símbolos, mitos e rituais em torno do corpo.

Se, por um lado, temos o “corpo carnal”, por outro, o corpo é reflexo da construção social e cultural que se alicerçam neste “material vivo” que é o corpo, sendo assim, “a imagem do corpo é aqui uma imagem em si, alimentada pelas matérias simbólicas que mantêm sua existência em outros lugares e que cruzam o homem através de uma fina trama de correspondências” (LE BRETON, 2012, p. 30). E o próprio sociólogo vai dizer que o corpo é uma “fronteira viva”, pois o homem e o corpo são indissociáveis, já que são considerados representações do coletivo e se ligam ao seu grupo social através do “corpo”, que é fonte de definição e pertencimento ao espaço que o cerca, além de delimitar sua relação com o(s) outro(s) (LE BRETON, 2012).

O autor promove uma reflexão sobre como o corpo é definido pelos fatores externos, o que dá margem para pensar como a imagem do corpo é construída socialmente, uma vez que as matérias simbólicas, que nos fala o autor, têm caráter de se relacionar no corpo os significados que servem para colocá-lo no mundo, pois é por meio dele que o ser humano constrói sua imagem de si.

Em consonância, a pesquisadora Elizabeth Grosz também promove uma leitura que se pauta como “o corpo é usualmente considerado como um meio significante, um veículo de expressão, um modo de tornar público e comunicar o que é essencialmente privado (ideias, pensamentos, crenças, sensações e afetos)” (GROSZ, 2000, p. 59). Dito isso, é por meio do corpo que nos manifestamos no mundo, é nossa relação de alteridade com outro, e como o sujeito se expressa e se representa na coletividade.

A percepção do corpo, “[...] por um lado, ele é um circuito para a transmissão da informação de fora do organismo, recebida através do aparato sensorial; por outro lado, ele é um veículo para a expressão de um psiquismo visto como selado e autocontido, incomunicável” (GROSZ, 2000, p. 60). Logo, o corpo se movimenta e é colocado em contato com o “exterior”, mas não perde sua individualização, pois é, segundo Marzano-Parisoli, antes de mais nada, uma afirmação individual, uma vez que a nossa percepção diante dele se encontra relacionada às sensações que surgem “involuntariamente” ou “intencionalmente” na maneira como nos expressamos por meio dele.

Ademais, “[...] a vida de um ser humano é sempre marcada por seu corpo, num fluxo interminável de sensações e gestos: é através das imagens e dos sons que cada um pode comunicar-se com os outros e com o mundo exterior” (MARZANO-PARISOLI, 2004, p. 16). Assim, tanto Grosz quanto Marzano-Parisoli permitem, através das suas leituras, pensar o corpo como expressão no mundo, e que produz significações culturais.

É nesse sentido que pensamos como o corpo envelhecido produz significados de um território pouco explorado pelas ciências humanas. Como vimos, o corpo por si só expressa as fragilidades das técnicas que o limita na sociedade. E se agrava quando pensamos sobre como na velhice esse corpo é banalizado frente à uma cultura altamente fascinada com o belo e o jovem.

O próprio discurso foi moldado neste controle do corpo envelhecido, que se torna inexplorável, sendo rejeitado e desacreditado. Os efeitos deste processo de marginalização podem estar ligados como as tendências do passado, que tinham como objetivo “[...] governá-lo e organizá-lo conforme interesses pessoais ou coletivos” (SANT’ANNA, 2001, p. 4), conforme os saberes e técnicas das civilizações.

Precisamente no século XX, o imaginário social assistiu a uma nova era marcada por profundas rupturas na sexualidade, na ciência e na tecnologia. Alex Branco Fraga, no seu texto *Anatomias emergente e o bug muscular: pedagogias do corpo no limiar do século XXI*, afirma que as mudanças do século XX projetaram, para o século XXI, uma drástica transformação nas esferas supracitadas. A força do discurso traz inovações e impacto no contexto social, como também “[...] penetraram nos corpos e nos modos de vidas dos sujeitos” (FRAGA, 2001, p. 62), bem como nas relações culturais e sociais. Em vista disso:

É importante entender o corpo como resultado provisório de diversas pedagogias que o conformam em determinadas épocas e lugares; que ele é marcado e distinguido muito mais pela cultura do que por uma presumível essência cultural; que adquire diferentes sentidos no momento em que é investido por um poder regulador que o ajusta em seus menores detalhes, impondo limitações, autorizações e obrigações, para além de sua condição fisiológica (FRAGA, 2001 p. 63).

O corpo é tomado pelo sentido e a cultura realiza-se nele, o constituindo por meio de pedagogias. Esta educação do corpo é empreendida por saberes e práticas em relação à higienização, comportamento e modelagem do corpo. Sendo assim, o corpo é educado para atender às imposições da cultura. Em consonância com o estudioso, Foucault (1987) assevera que “[...] o corpo é objeto de investimento tão imperiosos e urgentes, em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 1987, p. 118). Ou seja, a cultura inscreve no corpo os discursos que regulam, normatizam e moldam nas relações sociais o sujeito.

Portanto, os caminhos teóricos abordados sobre o corpo servem como subsídio para tratarmos do corpo feminino, pois traçam uma discussão sobre os sentidos tomados no corpo e como o discurso figura a passagem do corpo carnal ao corpo discursivo. A forma como o corpo se faz metáfora da cultura (BORDO, 1997), sendo ele interpretado e percebido ao seu modo na sociedade, permitiu-nos compreender como a inscrição da cultura é um efeito do discurso, que modaliza nos saberes e práticas, os modos de ver o corpo.

É a partir desse contato com as ciências humanas, especificamente, nas áreas da filosofia, da sociologia e da história, que percebe-se a estabilidade e a instabilidade do corpo nesse processo discursivo diante da sua história. Neste breve apontamento realizado, mostramos como o corpo tornou-se alvo do poder e, com esta exploração, revelou-se um corpo dócil, interpelado por pedagogias.

Entender a raiz da tensão do corpo torna-se um elemento relevante para introduzirmos as facetas do corpo feminino. Percebemos, então, ao longo da nossa discussão, que ao se tornar

alvo, tornou-se também um corpo fragmentado e inacabado. Pois o corpo é atravessado pela indústria cultural e os meios de comunicação de massa, os quais idealizam, em detrimento dos seus paradigmas, a imagem do corpo sacralizado nas dimensões da estética, da saúde, dos produtos e das cirurgias que rejuvenescem. Sendo assim, o corpo é visto na modernidade como uma mercadoria da cultura do consumo, lugar esse em que acontece o culto ao corpo.

2.3.2 As facetas do corpo feminino

A mulher foi tratada, por muito tempo, como submissa, dócil e inferior ao homem. Ela sempre foi alvo de discriminação, desvalorização e marginalização, ao assumir papéis sociais de esposa e de mãe, pois o seu destino não era movido pelas suas escolhas e desejos. A expressão “bela, recatada e do lar” fala muito desse tempo, e demonstra como a prática discursiva propagou o tratamento da condição do sujeito feminino, reforçando a ideia de docilidade.

Esses enunciados são produzidos no seio de uma cultura historicamente constituída pelo patriarcalismo no século XIX. Numa perspectiva foucaultiana, a formação discursiva revela como o corpo feminino sofreu com imposições e o controle exacerbado, por serem mulheres num contexto que as desfavorecem. Nesse sentido, o discurso aqui é uma fonte de rastros que nos levam a perceber o passado perpetuado pela tradição. A partir do momento que acionamos essas palavras, estamos reconstruindo “[...] a rede de discursos que lhe são afilhados” (COURTINE, 2013, p. 57). Pois as formações discursivas não são dispositivos de uma determinada época, mas sim atravessam o tempo e o espaço “[...] e religam uma pluralidade heterogênea e disseminada de campos do saber e de regimes de prática” (COURTINE, 2013, p. 59).

Além do mais, essa expressão está na memória discursiva da sociedade, que se concentrou nos saberes ideais de feminilidade fixados na função materna. O corpo feminino tornou-se objeto de procriação na época clássica, e devido às transformações das intimidades, a mulher passou a ser objeto de desejo do masculino, sendo sexualizada por ele. Assim, a mulher passou de um corpo enclausurado pelo poder regulador, que não se podia falar ou vivenciar a sua sexualidade, a um corpo a ser explorado pelo olhar do masculino.

Por sinal, a história da cultura ocidental fundou-se na tradição do saber masculino, e os efeitos do patriarcalismo destinaram à mulher a um lugar de silêncio, sendo ela moldada perante estereótipos e marcada pela sua função no espaço privado/doméstico. Dessa maneira, os

padrões ideais de feminilidade foram construídos em cima de características associadas à fragilidade, a docilidade e a delicadeza para a mulher corresponder à expectativa da sociedade.

Em *Os silêncios do corpo da mulher*, Michelle Perrot afirma que a domesticação do corpo feminino é caracterizada pelo silenciamento. De acordo com a historiadora, o silêncio que recai no corpo foi “[...] assimilado à função anônima e impessoal da produção” (PERROT, 2003, p. 13); ou seja, sendo subjugado para fins de reprodução. Essa incorporação de práticas de controle diante do corpo feminino é motivada pela naturalização que construíram em torno da mulher, sendo suprimida perante o silêncio na sua “vida íntima” (PERROT, 2003, p. 15).

Com base nas considerações de Perrot (2003), compreende-se que a realidade da condição feminina era ser subserviente ao masculino. Assim, o peso dessa inferiorização se dá principalmente sobre o corpo, pois era estritamente um lugar marcado de silêncio. A historiadora questiona o “por que esse silêncio?”; em resposta: “Trata-se de um silêncio de longa duração, inscrito na construção do pensamento simbólico da diferença entre os sexos, mas reforçado ao longo do tempo pelo discurso médico ou político” (PERROT, 2003, p. 20). Entendemos, então, o silêncio como um processo de opressão às mulheres.

Ademais, corroborando com o pensamento da estudiosa, percebemos como o discurso vem ao longo dos tempos legitimando a desigualdade de gênero como natural nas relações de poder. É perceptível nas práticas sociais como as mulheres são afetadas pelos discursos que refletem na cultura e, concomitantemente, na construção identitária dos modos de ser e agir na sociedade.

O sociólogo Pierre Bourdieu (2014, p. 24) esclarece, em *A dominação masculina*, como “o mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes”. Por isso, a naturalização ao longo dos séculos da dicotomia homem/mulher estava pautada nos papéis (divisão) sociais postos para ambos os gêneros, sendo assim, a mulher estava direcionada ao espaço privado/doméstico. O autor diz que: “as mulheres [eram] encerradas em uma espécie de cerco invisível, [...] limitando o território deixado aos movimentos e aos deslocamentos de seu corpo enquanto os homens ocupam maior lugar com seu corpo, sobretudo em lugares públicos” (BOURDIEU, 2014, p. 47).

A forma sedimentada de controle do corpo feminino ameaçava e continha o corpo longe dos olhares, direcionando ao espaço doméstico, pois conservaram o corpo como um símbolo “[...] convencional, e ‘motivado’, e assim percebido como quase natural” (BOURDIEU, 2014, p. 25). Essa dicotomia construída em torno dos papéis sociais do homem e da mulher promoveu o redirecionamento da mulher como um ser frágil, passivo e inferior ao homem, e reforçou nas práticas sociais a domesticação do corpo diante da manutenção masculina.

A partir de então, o corpo se revela enquanto produto de reprodução e controlado pelo Estado e igreja; esses dois campos de controles exerceram despeito do relativo secularismo que se impôs no mundo ocidental na condição de submissa. As práticas de cunho moral restringiam a mulher e o seu corpo, sendo reduzido à procriação; assim, elas eram destinadas a esse papel desde sua infância, sendo passadas adiante, de mãe para filha, orientações e deveres de uma mulher casada, que se perdiam “[...] nos pudores vitorianos do século XIX, que tornam mais difícil toda palavra sobre o sexo” (PERROT, 2003, p. 16).

Por consequência, o destino da mulher era assegurado por meio da restrição diante das sensações que podiam despertar a carne, sendo considerado pecado a satisfação sexual. Ela não tinha entendimento sobre a sua sexualidade, muito menos sobre o sexo, sendo um assunto que não deveria ser falado. Afinal, o corpo da mulher e a sua sexualidade passaram a ser negados, pois o pudor tornou-se a marca da feminilidade (PERROT, 2003).

A respeito disso, o filósofo Michel Foucault explica, em *A história da sexualidade: a vontade de saber*, como o sexo era restrito apenas para fecundação, isso se deve pela vigilância que pairava, sobretudo, a respeito das mulheres. A dominação sobre os corpos femininos é um efeito das instituições, que enraizaram um discurso que falar sobre sexo ou praticá-lo fora do matrimônio era inadmissível, já que o resultado dessa proibição foi sendo introjetada pela moralidade. Pois, os discursos sobre o sexo distanciavam a mulher, que era oprimida no contexto do regime vitoriano, como nos fala o autor. O que corroborou para o cenário da repressão por interdições na vida sexual do casal.

A própria Simone de Beauvoir reconhece, no seu ensaio *O segundo sexo: a experiência vivida*, como a iniciação sexual da mulher era destinada à “castidade”, pois era abstida dos prazeres carnis e o seu prazer era contido diante do homem, que se apoderava do seu corpo e a possuía. Segundo a autora, este ato de possuir está caracterizado como posse, o qual se tornou objeto de desejo e prazer.

Além do mais, a mulher era inferiorizada diante da sua passividade, e este mecanismo de poder sobre ela só reforçou o silenciamento, que resistiu perante o medo de enfrentar as barreiras patriarcais consolidadas nessa opressão exacerbada. Essa condição inferior deixou marcas profundas no corpo da mulher, sobretudo diante da sua sexualidade ocultada e do seu útero como manutenção da maternidade compulsória. Assim sendo:

Às mulheres tem-se tentado, há 4 ou 5 séculos, no Ocidente, atribuir um modelo, uma forma singular centrada em seu corpo, em sua capacidade reprodutora. Louvada enquanto apanágio das mulheres, a capacidade de procriação tem, por outro lado, o peso de um destino, de uma fatalidade que definiria as mulheres enquanto a verdadeira mulher. Esta imagem, tão difundida pelas instituições sociais, na iteração de um

discurso construtor de corpos disciplinados, vem moldando as representações do feminino e a autorrepresentação das mulheres em torno da figura da mãe (SWAIN, 2007, [s.p.]).

Em uma leitura contemporânea, a historiadora Tania Navarro Swain questiona, no seu texto *Meu corpo é um útero? Reflexões sobre a procriação e a maternidade*, como o discurso edificou uma imagem da mulher-mãe, enveredando pela sua capacidade reprodutora. O discurso ocidental sobre a mãe vem da própria imagem da virgem Maria, pois a ideia da concepção sem intercurso sexual é, por si, uma forma de negação do desejo, do prazer e da sensualidade feminina.

Nesse viés, tornou-se “natural” esse destino para a mulher, pois a materialidade biológica, de que nos fala a autora, também é uma invenção social que construíram em torno da mulher e do seu corpo enquanto uma representação que reduz essas figuras, interpelada por práticas normativas. Em que “A mãe é o modelo de mulher, a mulher no singular, uma figura fractal, que reproduz infinitamente a mesma imagem, reduzida a um sentido unívoco de ser” (SWAIN, 2007, [s. p.]); sendo assim, uma identidade materna imposta que refletiu no imaginário social, ao reforçar o papel da “verdadeira mulher”, que nos fala Swain.

No limiar da discussão, a autora também formula a respeito desse assunto, e sublima neste texto *A invenção do corpo feminino ou “a hora e a vez do nomadismo identitário”*, que “[...] as mulheres não podem ‘estar no mundo’ senão para responder ao masculino, a seus desígnios, para dar-lhe uma descendência. A maternidade é assim seu destino e sua transcendência” (SWAIN, 2000, p. 51). Reconhecendo, assim, como esses fatores biológicos e cultural são indissociáveis, pois um se sobrepõe ao outro na maneira que essas dimensões são investidas, desde as sociedades antigas aos tempos atuais.

Entende-se que a reprodução não era passível de escolha, e sim uma finalidade para o matrimônio, uma vez que em séculos passados a preocupação envolvia não apenas o sexo enquanto procriação, mas a construção de gerações a que eram submetidas essas mulheres com seus corpos saturados. Como afirma a autora, “[...] o discurso da ‘natureza’ faz da procriação a essência da mulher e subtrai-lhe ao mesmo tempo o papel de sujeito e a posse de seu corpo” (SWAIN, 2000, p. 56).

Portanto, se o corpo da mulher historicamente foi definido como “natural” e banalizaram a sua sexualidade e o seu sexo, com as transformações sociais e da intimidade o corpo tornou-se aparato de reivindicação do direito ao prazer e à liberação das mulheres.

A revolução sexual foi um marco no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 no Brasil. Com a transformação da intimidade, que eclodiu a partir da ausência do prazer e a busca

por (re)apropriação do ventre da mulher. O movimento feminista começou a balançar as estruturas dominantes ao criticar o controle sobre o corpo feminino.

De acordo com a historiadora Mary Del Priore, no seu texto *Histórias Íntimas*, as mudanças não acontecem de imediato, mas, sim, foi um processo lento na conjuntura social e sobretudo judicial. Ela diz que “Tudo isso junto não causou exatamente um milagre, mas, somando a outras transformações econômicas e políticas, ajudou a empurrar barreiras” (DEL PRIORE, 2014, p. 175). É a partir das manifestações o ponto de partida que buscava um novo sentido sobre a condição feminina.

É nesse contexto que as denúncias sobre a desigualdade de gênero, a violência e o controle do corpo feminino são pautas de debates e reivindicação por liberdade, que as mulheres almejavam no trabalho, na maternidade, na sexualidade e, sobretudo, na sua educação. Tendo em vista que a discriminação tinha como objetivo segregar as mulheres na esfera doméstica, as tirando da cena pública.

A ideia era que elas estavam determinadas para exercer os papéis de mãe e esposa, e o homem já era detentor dessa liberdade. Isso fez com que o movimento denunciasse as práticas sociais que foram construídas em cima de discursos normativos, que regulamentam a posição da mulher na sociedade. Então, a luta das mulheres começa a questionar esses espaços e a política do corpo.

É nos anos 1970 que, de fato, são visíveis as mudanças e o aperfeiçoamento da tecnologia médica, que começam a ter efeito no Brasil. Del Priore (2014) relata que foi ao longo dessa década que os movimentos das minorias traziam à tona debates políticos e sociais; a inserção da questão da mulher tornou-se pauta e as transformações começaram a surgir nas diversas esferas.

A chamada “Nosso corpo nos pertence!”, é uma expressão bastante conhecida do movimento feminista, faz referência à busca de visibilidade do corpo feminino que elas estavam reivindicando para si. É quando entra em cena a política do corpo no discurso feminista, ao abrir debate sobre as diferenças que marcam a mulher frente à desigualdade de gênero, de sexo e de geração.

Assim, esse enunciado é a base da manifestação que buscava uma reparação histórica e biológica, ao reivindicar a reapropriação do saber e do próprio corpo. Indo na contramão das discursividades hegemônicas, o discurso feminista bombardeou os veículos de mídia com as novas formas de olhar e pensar a condição feminina. Com a revolução sexual, “A mulher deixou de baixar a cabeça ao dizer sim, ao dizer eu quero, eu posso, eu vou fazer” (DEL PRIORE,

2014, p. 182). Portanto, o enunciado traz a necessidade das mulheres de falarem sobre si e da busca por autonomia nas suas escolhas.

As questões sobre a sexualidade, o desejo, a sensualidade e a possibilidade de prazer ganharam novo sentido no século passado. A mulher começa a explorar o seu corpo e o sexo, promovendo o autoconhecimento que antes não era permitido. Como vimos no decorrer deste texto, o prazer feminino era desconhecido e era perigoso falar ou senti-lo sem estar na presença do esposo. Pois o corpo da mulher era submisso ao prazer masculino e à reprodução.

Com a ruptura da repressão sexual, a autora Rose Marie Muraro esclarece, no seu texto *Libertação sexual da mulher*, como esse processo contribuiu para a revolução sexual da mulher. Para ela, a revolução tecnológica é o ponto de partida para compreendermos como a explosão da liberdade feminina provocou profundas transformações no mundo e refletiu no Brasil.

De acordo com Muraro (1970), a civilização humana foi construída na base da dominação masculina; durante séculos a mulher foi contida em casa e longe dos olhares. É interessante pontuar como a repressão foi aos poucos se estabelecendo nas sociedades, por meio de regras e códigos morais, afirma a autora. Lembrando que a dominação masculina influenciou nas diferenças de papéis sociais e sexuais.

Esse olhar da autora corrobora com as questões elencadas durante a construção deste texto, pois tecemos uma discussão ancorada num passado construído pelo homem, em que a mulher foi secundarizada na cena íntima e social. Além disso, a mulher é o principal objeto afetado pela dominação na sociedade, pois o seu sexo e o corpo foram controlados como instrumento de poder (MURARO, 1970). Afinal, é por meio do movimento feminista que acontece a ruptura da manipulação que perdurou durante séculos no aprisionamento da mulher.

As transformações nos últimos tempos afetaram gradativamente a vida da mulher; tais mudanças são vistas nas práticas, nos comportamentos e nas condutas sociais, pois “A mulher simultaneamente descobre o seu corpo e o seu papel social” (MURARO, 1970, p. 136). Quanto a isso, os anos finais do século XX refletem como as novas formas de viver foram se tornando múltiplas no cotidiano. Com o desvelar do corpo feminino na cena pública e o declínio do pudor, os impactos nos discursos e na libertação do prazer reverberam nas técnicas médicas e nas mídias.

Por sinal, os efeitos dos discursos formaram o corpo sexuado, pois o desnudamento do corpo feminino rompeu com o pudor que o encobria no século XX. Com a ruptura, ocasionou na comercialização do corpo na dimensão sexual, e a sexualidade da mulher começou a ser explorada de maneira estereotipada nos espaços publicitários e nas artes.

Consequentemente, o modelo de aparência é resultado da comercialização da imagem, que é fortemente trabalhada na beleza e jovialidade, a serem seguidos e atingidos pelas mulheres que buscam aceitar o seu corpo. De acordo com Marzano-Parisoli, as imagens reproduzem representações, por meio da publicidade, cinema e televisão, de modelos ideais de corpo, e as mulheres são as mais atingidas nesse quadro de símbolos associados ao “[...] ideal de um corpo completamente enxuto, compacto, firme, jovem e musculoso: um corpo protegido dos sinais do tempo e no qual os processos internos são controlados pelos regimes alimentares, pelo exercício físico e pela cirurgia estética” (MARZANO-PARISOLI, 2004, p. 31).

Nos anos 1970, Muraro (1970) percebeu os efeitos dessa busca incessante do ideal de corpo, que ela chama de “neurose da beleza”, e aborda como a mídia é o principal veículo de expressão desse ideal. Para ela, os perfis de mulheres que estão “fora” desse espaço mercadológico são “[...] as gordas, as velhas, as feias [que] são eliminadas dos circuitos eletrônicos” (MURARO, 1970, p. 72)⁹, sobretudo na contemporaneidade. Assim, os resquícios dessa neurose estão enraizados na cultura, devido à exaltação de corpo idealizado e a busca incansável do belo.

Considerando que a supervalorização do corpo na sociedade moderna afeta sobretudo as mulheres na velhice, que se veem sendo reduzidas a um corpo obsoleto, elas são vistas como um corpo que não é mais útil e ultrapassado. Em razão disso, ficam de fora do mercado, como afirma Muraro (1970), pois enfrentam uma cultura da eterna juventude. O discurso publicitário é um agente que legitima nas práticas discursivas os padrões sociais, e a mulher é a mais cultuada nesse mecanismo de poder.

Nesse sentido, a imagem do corpo na mídia produz efeitos de sentidos e culmina nos valores, que são moldados a partir de um ideal de corpo estimulado por meio do padrão estético e tido assim como um “corpo perfeito”. Esse corpo ideal imposto é o da magreza, da firmeza dos seios, da barriga chapada, dos músculos e da jovialidade, e com isso o corpo real passa a almejar alcançar o padrão estereotipado.

Muraro (1970) percebeu, no final do século passado, como a neurose da mulher foi construída sob a égide do discurso, pois “Basta olhar a televisão ou qualquer revista. A cada hora do dia toda mulher é bombardeada pela visão de jovens esguias tentando vender este sabão ou aquele cigarro que a fará jovem para sempre” (MURARO, 1970, p. 70). Os veículos de comunicação expressavam discursos do corpo perfeito estampado em comerciais, nas revistas, nos jornais etc. Sem dúvidas, os efeitos perduram até os dias atuais, mesmo que haja uma

⁹ Adição nossa.

parcela de mercado que visibiliza os perfis de mulheres com corpos reais. Há, ainda, uma relutância devido às indústrias midiáticas, da moda e dos cosméticos, que impõem uma cobrança em cima do padrão de beleza na cultuação do corpo.

No entanto, escrever sobre o corpo feminino é esbarrar nos discursos impostos historicamente para a mulher. Pois o corpo é um lugar de memória e resistência, visto que foi marcado por discursividades construídas por um viés da exclusão e da desigualdade. Ao mesmo tempo que é um lugar de resistência, traz memórias da submissão no interior da história da mulher. Então, as reverberações negativas revelam como o corpo foi tomado pelo discurso, visto que é uma “superfície de inscrição” (COURTINE, 2013, p. 18).

Portanto, o corpo é o lugar de disputa de poder, e é onde percebemos as diferenças. Os discursos sobre ele reverberam até os dias de hoje; mesmo com todas as lutas e reivindicações, o embate dos discursos tradicionais e a produção de novos sentidos se chocam diante das profundas transformações nas relações sociais sobre a mulher e o seu corpo.

2.3.3 A relação do corpo na literatura

Partimos da premissa que o corpo é uma inscrição cultural, política e social. Vimos no decorrer da nossa discussão como a percepção dele é plural, e no contexto literário, como afirma Elódia Xavier no seu texto *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*, as representações são as mais variadas. É nesse viés da literatura que seguimos com o nosso texto, com o qual buscamos expressar de que maneira o corpo se faz presente na literatura de autoria feminina.

No esteio da discussão, fazendo nossas as suas palavras, a autora também concorda que o corpo deve ser percebido como um lugar de inscrições. Sendo assim, esse pensamento vai de encontro também com o que acreditam os estudiosos Grosz, Le Breton etc. Tratando, assim, o corpo como um produtor cultural, que agencia os significados e as interpretações que o revelam no mundo.

Neste primeiro momento, buscamos de maneira breve contextualizar a presença do corpo feminino na literatura. Antes de mais nada, é importante destacar que a tipologia do corpo, (re)pensada pela autora para ler os textos literários que aludem ao corpo, é uma fonte relevante para falarmos sobre ele. Assim, consideramos o texto da autora um caminho a ser

seguido para pensar a mulher, o corpo e a literatura, pois a leitura realizada por ela sobre o corpo envelhecido aqui abordado fornece embasamento para a análise literária¹⁰.

É importante destacar como Xavier (2021) enxergou o corpo feminino representado no espaço literário e abriu, a partir do seu ensaio, um leque de possibilidades de análises, ao perceber o corpo e as transformações que seguem um percurso que vai desde os corpos silenciados aos libertos. Com isso, o olhar crítico da autora rompe com a concepção do corpo naturalizado e desvela o corpo feminino “[...] mais em sua concretude histórica do que na sua concretude biológica, evitando, a todo custo, o essencialismo ou categorias universais” (XAVIER, 2021, p. 20-21). Essa visão da autora inspira a maneira como abordamos o corpo no nosso trabalho, pois consideramos estudá-lo num contexto histórico, filosófico e sociológico, como postulado no decorrer da nossa discussão.

Traçando um paralelo em relação ao corpo na literatura, essa questão se estende para o âmbito da arte, pois o corpo-objeto do mundo (MARZANO-PARILOSI, 2004) passa a ser compreendido também como corpo-objeto da arte — pintura, escultura, fotografia e, sobretudo, a literatura —, define o sociólogo Henri-Pierre Jeudy no seu livro *O corpo como objeto da arte*. Para ele, o corpo da mulher é experimentado pelo olhar do outro, que incita o prazer em captar os contornos desse corpo, pois é uma fonte inesgotável de imagens construídas no imaginário social¹¹.

Esse outro que nos fala o autor é o masculino, que trata o corpo da mulher enquanto objeto dos seus desejos, e, a partir disso, constrói um ideal de feminilidade e de corpo, que espelham o “[...] corpo feminino [que] não é mais ele próprio, senão o objeto de estereótipos de excitação de desejo (JEUDY, 2002, p. 14). Ou seja, o corpo da mulher torna-se objeto estimulado através de imagens reveladoras que a sexualizam diante do seu corpo, uma vez que essa idealização passa a ser “objeto irreal”, defende Jeudy, visto que “[...] a realidade do corpo seja ou não fruto de nossa imaginação, isso não muda em nada o poder que concedemos a tal ilusão” (JEUDY, 2002, p. 15).

É nesse sentido que compreendemos como o olhar lançado sobre o corpo do outro alimenta o ideal de tornar este objeto real e, por isso, o corpo da mulher é atravessado por

¹⁰ Será aprofundado nos próximos capítulos o corpo envelhecido na análise dos textos literários.

¹¹ É importante destacar como o imaginário constrói símbolos que se reproduzem na imagem da mulher, como pontua John Berger (1999) em *Modos de ver*. Ele pontua como a pintura a óleo tornou-se uma herança que alimentou na cultura os modos de enxergarem na arte — os costumes e às convenções — na figura da mulher. Dessa maneira, o corpo feminino no campo do poder é instituído, segundo ele, enquanto um “ser moral, físico, temperamental, económico, social, sexual [...] pero su objeto es siempre exterior al hombre” (BERGER, 1999, p. 53). Logo, esses aspectos não são apenas visualizados na pintura, mas refletem também na fotografia, sobretudo, na própria literatura, que absorveu esses ideais sobre os corpos femininos.

múltiplas imagens que reforçam como os modos de ver a mulher são idealizados no imaginário social. Dessa maneira, a razão é que a imagem do corpo feminino foi sendo construída com base nos ideais dos homens. Ao ser objetificada, a mulher passou a ser um instrumento de dominação e controlada nos séculos passados.

Consideramos, portanto, a arte como um dos principais mecanismos de poder, no modo de ver como socialmente a mulher tornou-se uma figura explorada nas mais diversas formas. Ser objeto de apreciação levou a mulher a ser observada e submissa ao homem, pois a sua imagem foi moldada diante da sua figura social. Com isso, o corpo feminino foi elevado à representação da beleza e da perfeição, enquanto símbolo da imagem da mulher no passado.

Em vista disso, a maneira como ela era representada evidenciou o corpo, que passou por uma transformação de contida a nudez (desejo do masculino), ao se tornar um corpo estereótipo do desejo e prazer do homem, e concomitantemente, objeto de sedução e desejo.

No esteio da imagem do corpo, Jeudy (2002) define esse corpo-objeto da arte podendo ser ou não tratado enquanto modo artístico, mas lê-se essa representação enquanto “quadro artístico vivo”, uma vez que o sujeito é percebido no mundo por meio de estereótipos e/ou estigmas, e não é possível serem controlados os modos de percepções dos seus corpos, pois surgem de modo singular as representações no mundo. Ele escreve:

Quando se fala do corpo como objeto da arte, pensa-se comumente em uma representação possível de transcendência; faz-se uma referência implícita à imagem única, soberana, atemporal do corpo em toda sua beleza. É preciso acreditar que a metamorfose do corpo em objeto de arte é um momento singular da experiência estética na vida cotidiana (JEUDY, 2002, p. 17).

O autor defende a singularidade do corpo na experiência estética cotidiana, e sublima que a maneira como acobertamos nossos corpos em detrimento das vestes, da maquiagem e do comportamento diz muito do sujeito; todavia, o corpo é aprisionado em uma busca ideal, ou, ao mesmo tempo, sofre com a idealização do outro.

Jeudy (2002) acredita na obsessão gerada diante da preocupação estética de ser vista pelo outro, que espelha nas ações e no tratamento do corpo; sendo assim, vivemos uma “teatralização da vida”, como nos fala o autor. Assim, compreende-se esse corpo-objeto da arte enquanto “[...] um estereótipo implícito que, caso não seja enunciado, impulsiona e orienta uma quantidade inacreditável de intenções e atos” (JEUDY, 2002, p. 17), por meio de imagens corporais.

Notamos que essas imagens são uma ameaça, segundo ele, ao esteticismo obsessivo, que delineia uma busca inalcançável do ideal do corpo, e a consequência das metamorfoses que

o corpo passa acaba por desconfigurar-se, em razão dessa ilusão estetizada sob ele. Sendo assim, compreende-se que “[...] o corpo é ao mesmo tempo lugar de produção da representação e de sua destruição: todas as imagens corporais são de imediato surrealistas” (JEUDY, 2002, p. 28).

Nos traços desse pensamento do sociólogo Jeudy, numa tentativa de esclarecer como esse corpo experimenta a metáfora na arte e na vida cotidiana, o autor sublima como se constitui “O texto pele”; é por meio dessa designação que se opera em pensar o corpo-objeto em corpo-texto, sendo estendido para a literatura. É fundamental ter em mente que tanto corpo-objeto quanto corpo-texto são transposições discursivas do corpo, portanto, são sempre recortes ideologizados do corpo “real”.

Nesse sentido, a maneira como a pele representa o corpo é discutida pelo autor, ao se referir às formas singulares que são percebidas nele; isto é, no mundo os corpos são uma materialidade viva (orgânica), existem texturas, cheiros e formas, no entanto, na literatura o corpo experimenta, na criação literária, a linguagem corporal, que se movimenta no espaço ficcional.

Compreendemos nesse contexto que o corpo passa a ser lido enquanto metáfora da vida, e o próprio Jeudy vai afirmar que o texto jamais é controlado pelo sentido, pois ele se faz linguagem. O autor assim diz: “A pele já é escrita. Seus traços, suas marcas, suas cicatrizes, suas rugas tanto são sinais visíveis e palpáveis que revelam toda a ambiguidade da percepção do corpo” (JEUDY, 2002, p. 85).

Um dos exemplos que o autor utiliza para se referir ao corpo-escrito é na novela “Na colônia penal”, de Franz Kafka. Ele diz que o corpo do condenado traz a marca da sua sentença, e, segundo o sociólogo, a tatuagem “[...] é um sinal de identidade e sinal de pertença” (JEUDY, 2002, p. 91). Logo, a pele é submetida ao castigo que o prisioneiro terá em seu corpo, e viverá com esta identificação que o outro terá sobre seu corpo, que exprime os estereótipos que operam na “revelação pública”.

Há de salientar-se: mesmo que a pele seja íntima do sujeito, ela é submetida às aparências exacerbadas de idealizações que afastam esse corpo e, ao mesmo tempo, é importante destacar que “a pele desvela e oculta a intimidade de nosso corpo” (JEUDY, 2002, p. 91). Portanto, lê-se como “a pele é um livro aberto aos e alheios” (JEUDY, 2002, p. 91), e o corpo não é apenas considerado um objeto estético, mas sim uma “transmissão cultural”, como nos fala o autor.

Feitas essas considerações, percebemos que o corpo enquanto metáfora da cultura desvela a exploração historicamente marcada nele. Sendo assim, marcado pelo gênero e pelo

sexo. Por esses motivos, o percurso da discussão, na qual buscamos evidenciar o itinerário da idealização do corpo feminino na arte, abre margem para refletirmos como a literatura materializa o corpo feminino.

Nas últimas décadas, o espaço literário vem evidenciando questões sobre sexo, raça, etnia, gênero e corpo. A tendência desses temas vem se intensificando em romances, contos e poesias, em vista das novas vozes que mobilizam uma literatura heterogênea no cenário ficcional brasileiro. Conforme apresentam as autoras Eliane Campello e Rita Terezinha Schmidt, em formato de apresentação sobre o tema. Elas escrevem:

A literatura, particularmente, sempre foi um campo simbólico habitado por representações do corpo, indissociadas de estruturas de referencialidade, seja em termos de repetibilidade (imitação) ou de subversão. Mas é a partir do século XVIII que a literatura é territorializada por discursos e representações do corpo (CAMPELLO; SCHMIDT, 2015, p. 11).

A presença do corpo na literatura é arraigada por meio de imagens reproduzidas do mundo, e é constituída por valores culturais que estão relacionados intimamente aos papéis que esse corpo assume. Desde então, a literatura começou a experimentar o corpo poeticamente, pois esse “[...] corpo vai muito além dos elementos biológicos, pois é também e, principalmente, o catalisador essencial de fatos, ações e (re)criações no âmbito social, psicológico, estético, cultural, religioso, entre outros” (CAMPELLO; SCHMIDT, 2015, p. 11).

Tanto Campello e Schmidt (2015) quanto Xavier (2021) compartilham dessa visão que contempla fatores sociais e culturais em relação ao corpo. Ambas as autoras concordam no fato de que o corpo está para além da biologização, que o reduz a um lugar de desigualdade entre os sexos, e que se funda na naturalização da dominação masculina sobre o corpo feminino (BOURDIEU, 1999).

Nesse sentido, os discursos e as representações infiltram nos sentidos e nos levam a perceber as inscrições na constituição desses corpos, que se tornam uma materialidade simbólica da representação social e cultural. Dessa maneira, o corpo dá possibilidade no espaço literário de “[...] tratar de problemas relativos à liberdade, à ética, à estética e à sexualidade, à medicina, ao direito. No decorrer da história, o corpo tornou-se múltiplo, tal como ocorreu com a diferenciação que atingiu as variadas esferas do conhecimento” (CAMPELLO; SCHMIDT, 2015, p. 11-12).

São variadas as formas que o corpo pode ser percebido na literatura, de acordo com Campello e Schmidt (2015). As autoras abrem margem para pensarmos como a literatura traz à tona sobretudo elementos ligados ao cotidiano da mulher. O corpo é abordado de maneira que

desperta reflexão na maioria das vezes, pois ele é materializado em imagens discursivas que desvelam como a representação se constrói na cena literária. É a partir disso que nos atentamos às inscrições no corpo da personagem que são metaforicamente encontradas no texto, as quais revelam os marcadores sociais e culturais.

Arleen B. Dallery (1997) também traz uma contribuição e vem afirmar que o corpo da mulher é permeado pela linguagem, no seu texto intitulado *A política da escrita do corpo: écriture féminine*. Para ele, o corpo humano é percebido enquanto texto e signo, o que rompe com a perspectiva de que reduz o corpo como materialidade carnal. Aqui, o autor nos fala que escrever ou falar sobre o corpo não faz referência à neutralidade do corpo em si ou por si, mas o discurso é uma fonte inexaurível sobre o corpo. Dallery (1997) assim diz:

Através do discurso, o corpo humano é territorializado num corpo masculino ou feminino. Os significados do corpo no discurso realmente moldam a materialidade do corpo real e seus desejos complementares. As práticas discursivas masculinas ou falocêntricas têm historicamente moldado e demarcado o corpo da mulher para ela mesma. Na verdade, o corpo da mulher é excessivamente determinado. Consequentemente, falar o corpo pressupõe um corpo real com suas construções anteriores a serem desconstruídas pela mulher no processo de se apropriar discursivamente de seu corpo. Quando expressa o corpo, sua escrita é impulsionada por essa economia libidinal feminina e projeta os significados de um corpo não mais censurado, para ser vivido materialmente. Um corpo “real” anterior ao discurso não tem sentido (DALLERY, 1997, p. 69).

Percebemos que ele sublima como o discurso e o corpo são interpelados pela relação do sujeito com o seu corpo, em que reflete o seu valor e o seu significado. Embora o corpo humano seja uma materialidade carnal no mundo, ele é moldado na sociedade conforme os seus valores, pois o corpo vive em contato com o outro e é reverberado pelas práticas sociais, que se materializam pelo discurso.

Infere-se, também, como o discurso sobre a mulher demonstra a objetificação do corpo feminino, o qual se encontra estereotipado diante dos seus sinais, texturas, cores e formas. Num contexto da literatura de autoria feminina, percebemos que traz uma subversão, a maior parte das vezes, desse corpo, que rompe com as imagens “idealizadas” e “sexualizantes” que alimentam o imaginário social, e impulsionam, por meio da sua escrita, a ressignificação da imagem da mulher.

Levando em consideração que o corpo da mulher sofre com os múltiplos papéis sociais, que vão de esposa à mãe, e historicamente falando, esse destino era assumido por elas e os seus corpos definidos como inferiores, como vimos no decorrer da nossa discussão. Salientamos, então, que essas representações se tornaram símbolos da feminilidade, que o próprio fazer

literário, a partir da ótica masculina, reforçou essa imagem da mulher diante do seu corpo durante séculos.

A figura feminina na literatura brasileira foi, durante muito tempo, fonte de inspiração e objeto do masculino, que reforçava ideais patriarcais. Os estereótipos estavam pautados na submissão, inferiorização e modelo de feminilidade na visão do homem, que a reduzia ao espaço privado. A mulher era reflexo do seu tempo, em que os saberes da época estavam sendo materializados num contexto sócio/histórico/literário. Em que as práticas sociais as invisibilizavam não só na produção literária, mas também esse processo ocorria no âmbito da crítica e teórica (ZOLIN, 2009).

Corroborando com o pensamento de Ruth Silviano Brandão, no seu texto *A mulher escrita*, que considera a personagem feminina uma construção e produção do masculino, uma vez que muitas das representações podem não coincidir com a mulher, pois, segundo ela, a personagem não é uma cópia fiel: “É antes de tudo, produto de um sonho alheio e aí ela circula, neste espaço privilegiado que a ficção torna possível” (BRANDÃO, 1989, p. 17). É também um espaço que se constrói por meio da linguagem, que tece “aquela tão conhecida nas produções e subproduções literárias. Enquanto perfeição realizada na beleza corporal ou numa pretendida virtude que a esculpe como amada, esposa e mãe, a mulher se torna heroína literária” (BRANDÃO, 1989, p. 18).

Como afirma Brandão (1989), a mulher acaba por ser tida como um modelo a ser seguido, pois esse papel de heroína se estende do plano do vivido para o espaço literário. A autora fala que a mulher é uma miragem, e a sua figura revela como o imaginário literário e social são atravessados por uma ilusão da realidade. Assim, ela completa:

O eterno feminino é ilusão de completude, ficção ideal criada pelo horror da castração. Horror que cria o fetiche, corpo fálico do feminino, com as roupagens e o brilho de seu próprio encarceramento. A voz que aí se ouve não é feminina, mas seu simulacro, fina modulação da ilusão que a faz existir. Gesto alheio que cria espaço onde se aliena a mulher, estrangeira do seu desejo, boneca que faz fluir o som da voz de seu ventríloquo. Passageira da voz alheia, na medida em que se cala, calando seu próprio desejo desconhecido (BRANDÃO, 1989, p. 19).

A autora mostra como a figura da mulher foi operada num processo de silenciamento na cena literária. Ela expõe como a ilusão do eterno feminino foi construída num período em que a sua voz era abafada, e a sua representação evidenciava o seu corpo fetichizado e os demais modos de percepção, que encarceraram a personagem num círculo de submissão ao homem e aos seus desejos. A sua imagem era enlaçada por meio de estereótipos que retratavam o modelo de submissão. Portanto, a voz alheia condicionava essa figura num espaço opressivo, que

refletia as práticas patriarcais, e por serem construções do imaginário, se corporificou na materialidade do texto literário (BRANDÃO, 1989). Assim, o texto é um produto da linguagem e, conseqüentemente, é um lugar em que a mulher se tornava objeto de desejo e fonte inspiração para o homem.

Com as transformações das pautas sociais e uma nova tendência literária, que busca reconstruir a visão dominante que reforçava imagens estereotipadas das mulheres, as quais foram produzidas em cima de valores patriarcais que as reduziam sobretudo diante do seu corpo, a crítica literária passou a se dedicar sobre esse novo lugar da mulher como produtora de um discurso (ZOLIN, 2009). Nesse sentido, a literatura de autoria feminina começa a anunciar a quebra de paradigmas que desfavoreciam as mulheres, e o ponto de partida é a visibilidade num espaço que foi por muito tempo estritamente masculino.

A crítica literária Dalcastagné reconhece, no seu texto *Imagens da mulher na narrativa brasileira*, o corpo feminino como um território em permanente disputa. Segundo ela, o corpo é atravessado por normatizações que constituem em torno da sexualidade, da reprodução, da higiene etc.

A autora constata, na pesquisa inicial na literatura, como as representações das personagens femininas na ótica escrita por mulheres e por homens, “[...] que estas personagens — quase todas brancas e de classe média — tendem a exercer papéis sociais tradicionais (mãe, esposa, dona-de-casa) e a permanecer encerradas na esfera doméstica” (DALCASTAGNÉ, 2007, p. 127). Ou seja, essas imagens das personagens são construídas estritamente pautadas na lógica patriarcal. No entanto, a incidência do corpo na escrita literária ganha novos contornos quando atravessados pela perspectiva escritural feminina, que constitui personagens mais plurais e detalhadas, defende a autora.

Notamos, também, que as temáticas sobre a mulher são mais presentes no espaço literário com cunho feminista, sendo discussões que antes passavam “[...] despercebidas pelos autores homens e problematizam questões que costumam estar mais marcadas por estereótipos de gênero” (DALCASTAGNÉ, 2007, p. 130).

A experiência da mulher começa a ser explorada pela crítica feminista, que trouxe para a cena literária mudanças significativas ao abordar o espaço social dela e a sua presença na literatura (ZOLIN, 2009). Os rumos das novas perspectivas “Trata-se de tentar romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem” (ZOLIN, 2009, p. 182). Dessa maneira, o objetivo da crítica traz um novo sentido para os estudos de gênero, em que buscam desconstruir as relações de poder entre homens e mulheres.

Tendo em vista essas considerações, a produção literária contemporânea revela como o corpo está no cerne da discussão, pois ele começou a chamar atenção das escritoras no final do século passado, as quais se atentaram ao fato de que no passado pouco era explorado, devido a serem tratadas como objetos e descritas superficialmente pelo masculino.

A autora Dalcastagné (2007) percebeu que “o corpo da personagem é descrito com muito mais detalhe quando a autoria é feminina” (DALCASTAGNÉ, 2007, p. 131). Em razão disso, o corpo pelo viés feminino está ligado aos aspectos da beleza e da estética, mas também aos temas que giram em torno da sexualidade, da sensualidade e da maternidade. Ela esclarece que as personagens hoje “são mais preocupadas e descontentes com o próprio corpo do que aquelas construídas pelos homens” (DALCASTAGNÉ, 2007, p. 131).

Feitas essas considerações, a ficção brasileira de autoria feminina volta-se à compressão do corpo feminino, que vai na contramão da naturalização estabelecida no passado. Com base na ruptura do comportamento, do estereótipo e opressão vivenciadas pela mulher num contexto socio/histórico/literário. Lugar esse que antes assegurava a submissão da mulher; hoje, portanto, o retrato dessa representação na contemporaneidade é diferente, pois “As autoras se mostram mais receptivas à complexidade da condição feminina, que é, sempre, plural” (DALCASTAGNÉ, 2007, p. 134).

Portanto, a predominância na literatura ao tratar de forma mais aprofundada e elaborada as personagens femininas, demonstra como as autoras estão mais preocupadas e problematizando a condição feminina de maneira mais significativa e plural na criação delas. Sendo assim, um olhar mais sensível que percebe as nuances da mulher e do seu corpo.

3 CORPO, VELHICE E DECADÊNCIA NA PROSA BRASILEIRA NO FINAL DO SÉCULO XX: UMA LEITURA DO ROMANCE “AS HORAS NUAS”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Este capítulo propõe analisar o romance *As Horas Nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles. Optou-se por organizar em três momentos de análise “Reminiscência da memória”, “Descortinando o corpo na velhice” e “Novos voos”.

Realizamos algumas considerações sobre o envelhecer da personagem Rosa Ambrósio, uma mulher de meia-idade, atriz de teatro e viúva. A partir disso, analisamos como a personagem reage ao ideário da juventude e quais práticas/subterfúgios são criados para desvencilhar-se desses estereótipos que recaem sob o seu corpo, na tentativa de sobreviver ao mal-estar em envelhecer. Percebemos, portanto, as tensões sociais e existenciais da velhice pelo ponto de vista de Rosa.

Palavras iniciais

Os rumos da produção literária brasileira de autoria feminina, no final do século XX, experimentou o protagonismo da mulher em diferentes formas de representações nas narrativas. A própria Lygia Fagundes Telles é uma das principais escritoras que mobilizou o descortinamento do sujeito feminino, e construiu um lugar de ressignificação de papéis tradicionalmente imposto para a mulher. Em virtude disso, a escritora projetou na sua produção a visibilidade da voz autoral feminina como produtora de um discurso (ZOLIN, 2007).

Num contexto marcado por transformações sociais, culturais, econômicas, políticas e íntimas, o final do século XX assistiu às mudanças que acenaram não apenas na sociedade, mas também a literatura foi marcada por um momento de ascensão das escritoras brasileiras, que iniciaram as arremetidas da nova imagem da mulher em seus textos. Inseridas nessa circunstância, as escritoras Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Lya Luft, Adélia Prado, Hilda Hilst, entre outras vozes, “[...] lançam-se no mundo da ficção, até então genuinamente masculino, engendrando narrativas povoadas de personagens femininas conscientes do estado de dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou a mulher” (ZOLIN, 2007, p. 329).

A ficção brasileira no século supracitado representa um momento de ruptura dos valores dominantes nas produções da época, sendo assim marcada por uma consciência crítica e por uma reconstrução histórica da mulher no fazer literário. É importante salientar que Telles

construiu a sua literatura em cima de uma reinterpretação da história das mulheres e os papéis que as engendraram num lugar de submissão e opressão patriarcal. A respeito disso, a escritora articula nos seus textos reflexão da condição feminina e temáticas que no passado eram pouco exploradas, trazendo para o cerne da cena literária a mulher como expressão da sua autonomia, autodescoberta e em busca da sua identidade como marcas da sua trajetória.

A escritora é considerada pelo crítico literário Alfredo Bosi, no seu livro *História Concisa da Literatura Brasileira*, uma romancista intimista, que explora em sua prosa a “tendência introspectiva”, estilo esse também presente no seu último romance publicado em 1989, *As Horas Nuas*. Essa tendência intimista é predominante nas produções de Telles, pois ela revela um estilo marcante num tom íntimo, confessional, em que boa parte das suas personagens são exploradas pela experiência interior. É o que se verifica pela atmosfera psicológica; é um traço trabalhado pela escritora que se destaca no século XX, com a sua prosa elaborada pelo viés do feminino e da memória.

Para Bosi (2017), a autora está inserida num quadro com outros escritores que retratam os conflitos da vida moderna nas suas narrativas. Essa particularidade da escritora se mostra presente em *As Horas Nuas* (1989), romance esse que tensiona a interiorização da personagem Rosa Ambrósio, que enfrenta uma crise pessoal. De maneira intimista, a protagonista é tecida através das suas memórias e autoanálises, que seguem um fluxo da sua consciência no enredo.

A crítica literária Nelly Novaes Coelho, no seu livro *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, afirma que o supracitado romance ressoa um “desnudamento interior” da personagem diante da ruína do seu passado. A narrativa agencia um mecanismo de encadeamento temporal “[...] totalmente desarticulada; os tempos (ontem, hoje, amanhã) se misturam em um continuum caótico, sem princípio nem fim. Circular. Eterno. Repetitivo” (COELHO, 2002, p. 388). Desse modo, invadem a cena compilados de personagens como o gato Rahul, a sua filha Cordélia, a doméstica Dionísia, o seu marido falecido, Gregório, o seu amante Diogo e a sua psiquiatra, Ananta, que atravessam a distensão temporal, se alternando a todo momento na narrativa.

É nessa estrutura moderna que Telles constrói o seu último romance. Ela escreve um texto que vai na contramão do romance tradicional, pois experimenta técnicas que desestruturam o tempo, o espaço e o foco narrativo, e assim subverte as normas estruturais. Nesse sentido, mesmo com o encadeamento temporal desarticulado, a narrativa gira em torno de uma única figura, Rosa Ambrósio. A desestruturação leva-nos a vários fatos da vida da personagem que são compartilhados no discurso narrativo, que vão desde o seu passado ao seu presente e seu futuro.

Nesse romance, o leitor vai percebendo o surgimento e desaparecimento dos personagens em torno da perspectiva de Rosa Ambrósio, em uma alternância de vozes que vão surgindo em diferentes focos narrativos. É notório observar que Telles constrói no enredo a perda da sequência lógica, pois o romance não apresenta os fatos linearmente; assim, a narrativa é considerada fragmentada, uma vez que perpassa outros discursos de personagens, que vão se revelando no decorrer do enredo. A respeito disso, Coelho (1993) afirma que essa fragmentação ocorre diante das visões e focos narrativos no interior do texto; portanto, para ela, nesse romance “[...] a estrutura narrativa romanesca torna-se labiríntica” (COELHO, 1993, p. 237).

No interior do romance, o tempo é o inimigo para Rosa Ambrósio, de tal maneira que a centralização da sua memória transita no enredo, uma vez que o passado para ela é um lugar de feridas, mas também de lembranças afetivas. O presente é temido pela protagonista, que se refugia no abuso de álcool, sua válvula de escape, para fugir do medo, da solidão e, sobretudo, do medo do envelhecimento. Dessa maneira, é justamente esse um dos problemas de Rosa, que vive no limite de uma dura realidade que se vê decadente fisicamente, e se encontra diante do não reconhecimento da mulher que foi no passado.

Como vimos, a obra expressa temáticas que evidenciam o mal-estar da personagem, que é compreendido, nas palavras de Coelho (1993), como revelações das fraturas de uma mulher no mundo em crise, e mostra-nos no interior dela as ações introspectivas que transmitem os conflitos de um “eu” que teme o próprio tempo “[...] mergulhada no poço de si mesma” (COELHO, 1993, p. 235). Essa é a ideia que Telles compartilha no seu romance, uma personagem que está no processo narrativo e que expressa sua experiência subjetiva num mundo que está em mudanças. Sendo assim, o discurso da personagem se alterna entre a sua embriaguez e a sua sobriedade, pois a sua crise existencial é profunda, e devaneia os seus relatos memorialísticos.

Portanto, para Coelho, “[...] a obra de Lygia se revela como um corpo vivo em transformação” (COELHO, 1993, p. 237), e sobretudo nesse romance emerge um corpo que enfrenta um processo doloroso de uma realidade incômoda na velhice, na qual a escritora desnuda as fragilidades de uma mulher madura.

3.1 Reminiscências da memória

“As Horas Nuas” foi o texto escolhido por nós para o estudo sobre os retalhos das memórias da protagonista e narradora Rosa Ambrósio. Tendo em vista que a escritora articula a questão da velhice da personagem, que vive numa crise com a chegada da “idade da

madureza”. É importante destacar que o próprio título do livro faz reflexão sobre o tempo e o desnudamento dela na tentativa de escrever um livro biográfico sobre a sua vida. Portanto, Telles nesse romance apresenta uma personagem despida para o leitor, que deixa à mostra os seus delírios, defeitos e virtudes (BIANCHIN, 1990).

O próprio nome Rosa. Rosae. Rosona. Rosa Ambrósio. Simbolicamente tem significados que nos levam a reconhecer o efeito de desabrochar da “Rosa” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020); é uma manifestação que também ocorre com a personagem, pois ela passa por esse processo de transformação, seja na sua vida pessoal, seja na sua carreira e no seu íntimo.

Os episódios da análise de consciência que a personagem produz por meio dos seus problemas acena no romance de modo dramático através dos seus pensamentos, das suas frustrações com a sua carreira, das relações amorosas e da sua velhice. Essas reflexões desencadeiam uma preocupação no presente da narrativa, que ruma no monólogo tortuoso das suas percepções e sentimentos na esteira temporal entre o passado, o presente e o futuro. É nesse sentido que o romance é construído num “[...] enredo que não tem começo nem fim, histórias em aberto, contadas num estilo narrativo alternado, que envolve o leitor num clima de emoção e suspense” (BIANCHIN, 1990, p. 134).

Este estilo alternado da escritora é um recurso de técnica de escrita utilizado na construção do romance moderno, pois Telles desconstrói a estrutura tradicional e produz uma narrativa que desarranja o espaço e o tempo. O crítico Anatol Rosenfeld reconhece, no seu texto *Reflexões sobre o romance moderno*, a ocorrência da eliminação da sucessão temporal, em que “A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’” (ROSENFELD, 1996, p. 80), visto que a estrutura romanesca é atravessada pelo modernismo. Assim, corroboramos que o romance *As Horas Nuas* é um exemplo de narrativa que funde o tempo passado, presente e futuro.

Rosenfeld (1996) observa ainda as mudanças no campo das artes e como o romance é alterado na sua estrutura. Ele aponta como a cronologia não segue uma forma linear dos fatos ou acontecimentos no enredo, e essa continuidade temporal é diluída e fragmentada. Esse aspecto é percebido no romance de Telles, em que o espaço e o tempo começam a reconfigurar-se diante da forma absoluta e passam a ser vistos por uma nova consciência no plano da subjetividade, pois “com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum” (ROSENFELD, 1996, p. 81). De tal forma, o mundo de aparências que o autor fala deixa de ser uma objetividade cênica e é questionada e

denunciada, pois “uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira” (ROSENFELD, 1996, p. 81) é relativizada em razão da vida psíquica, que é desestruturada no plano da consciência, afirma o autor.

É nesse sentido que a autora constrói um romance que eleva uma realidade mais profunda em razão da relativização dos elementos estruturais, os quais eram pautados no absoluto e criavam uma “ilusão do real”. A incorporação desse aspecto da realidade mais “real” expressa “[...] a originalidade que, os elementos estruturais (tempo, espaço, foco narrativo) instauram e inscrevem na obra, na busca da retratação de esferas mais profundas de nossa subjetividade” (MAGALHÃES, 1993, p. 79). No entanto, além dos elementos estruturais, “é apenas na sua temática que tomam conhecimento das transformações da nossa época” (ROSENFELD, 1996, p. 81), e como essas mudanças presentes no romance lygiano passam ao leitor uma visão de como a dimensão subjetiva e pessoal da personagem Rosa Ambrósio atravessa a narrativa.

Salientamos que a personagem tem estreita relação com o tempo. Como vimos, o tempo se inscreve na obra e observamos que ela vive no tempo não-cronológico. A narrativa vai sendo construída no modo temporal, fragmentado em torno da perspectiva da protagonista e dos relatos memorialísticos. Como afirma Rosenfeld (1996, p. 82), “[...] o homem não vive apenas no “tempo”. Isso se percebe de fato; ela vive outros tempos e segue integrando o passado, o presente e o futuro. Desse modo, “A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores” (ROSENFELD, 1996, p. 82). É nessa perspectiva que a relação com o tempo é o que mantém a consciência viva de Rosa Ambrósio, que se apoia nas suas memórias, mobilizadas a todo momento “[...] como um horizonte de possibilidades e expectativas” (ROSENFELD, 1996, p. 82).

Para o autor, os romances que desenham essa repetição incessante temporal dão ao romance um movimento giratório; esse aspecto acontece no romance de Lygia em razão do monólogo interior realizado pela personagem, em que “[...] se debate na sua desesperada angústia, vivendo o tempo do pesadelo” (ROSENFELD, 1996, p. 83). No entanto, o leitor é afetado por esse processo tortuoso da protagonista, que traz à tona a dor do seu passado e “tem de participar da própria experiência da personagem” (ROSENFELD, 1996, p. 83). Bem como entrar na história para entender e interpretar o que está sendo contado e preencher as lacunas que vão surgindo no decorrer do texto. E só assim poderá, de fato, compreendê-lo.

Outro aspecto que aparece no romance é o *flashback*, que é um recurso utilizado em filmes; esse mecanismo também é encontrado na narrativa de Telles. A escritora explora esse

elemento para construir as cenas do passado da protagonista, e o modo como ressurgem no texto está relacionado ao fluxo de consciência, que pode narrar as reminiscências de Rosa, as quais são “[...] fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções reais” (ROSENFELD, 1996, p. 83). Assim, essa distensão temporal se estrutura de maneira que o leitor acompanha, no tecido da narrativa, a reprodução do fluxo de consciência, que aparece e desaparece no interior do enredo. E com isso é possível perceber que “a consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade imediata, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance” (ROSENFELD, 1996, p. 83).

Convém ressaltar ainda que o tempo psicológico é explorado no romance, além do cronológico. A personagem é envolvida na passagem do tempo e é marcada na narrativa por meio das suas memórias e lembranças, que vão sendo evocadas na desordem psíquica em que ela se encontra no momento do seu relato. Como diria Rosenfeld (1996, p. 84), os romances modernos começam a fazer “[...] uso de recursos destinados a reproduzir com a máxima fidelidade a experiência psíquica”. E é realçada pela escritora a utilização do ponto de vista de Rosa Ambrósio para tornar a realidade da sua existência mais profunda no desenvolvimento do texto. Ressaltamos, nesse contexto, que o narrador tradicional é submerso como afirma Rosenfeld (1996), pois está aliado à ideia de que a corrente psíquica da personagem torna a narrativa mais real, e rompe com a perspectiva tradicional da forma do romance.

A partir desse fato, a protagonista é o narrador autodiegético, que é considerado correferencial, que narra a sua experiência (JUNIOR, 2009). Dentro dessa perspectiva, o crítico Norman Friedman esclarece, no seu texto *O ponto de vista na ficção*, como o narrador-protagonista se volta para si e relata em primeira pessoa a sua própria história. É o que percebemos com a personagem de Telles, “[...] que se encontra centralmente envolvid[a] na ação” (FRIEDMAN, 2002, p. 177) do foco narrativo, que evidencia o ponto de vista dela. Tendo em vista que, ao narrar, Rosa “[...] encontra-se quase que inteiramente limitad[a] a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (FRIEDMAN, 2002, p. 177) da sua experiência, pois ela é “[...] protagonista da história narrada” (JUNIOR, 2009, p. 43).

Com base em tais considerações, percebemos que a inscrição da memória tem lugar importante na atmosfera do romance pela ótica de Rosa Ambrósio, uma mulher sexagenária e atriz de teatro aposentada, que tece um arranjo de suas lembranças embriagada, na maioria das vezes, em seu quarto. Em seus momentos sozinha, evoca ou surge involuntariamente as suas

lembranças da sua infância, da sua juventude, dos seus relacionamentos amorosos e dos seus papéis interpretados no teatro, revisitando em tom nostálgico o seu passado.

Sendo assim, o leitor vai sendo conduzido pela narração da protagonista, que apresenta de maneira não cronológica os fatos e os acontecimentos da sua experiência. Rosenfeld (1996, p. 92) afirma “[...] que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade”, e revela como essas memórias geram sentimentos angustiantes em que o leitor vai se aproximando da história contada. A ação da personagem pode ser compreendida dessa maneira, “o Eu que narra já se distanciou o suficiente do Eu passado (narrado) para ter a visão perspectívica. O Eu passado já se tornou objeto para o Eu narrador” (ROSENFELD, 1996, p. 92). Sem dúvida, ela própria tornou-se o seu objeto de análise quando decidiu escrever sobre a sua trajetória e a mulher que fora um dia, possibilitando olhar para dentro de si. Assim, o leitor passa a ter uma visão panorâmica fragmentada do seu passado.

Desse modo, nesse processo de lembrar, ela revisita informações no presente, seja por meio de um objeto, de um lugar ou até mesmo de pessoas que a fazem retornar às suas experiências de vida. O ato de suas lembranças é o fio condutor da narrativa, de tal forma que consideramos as memórias dolorosas para ela, que recorre ao álcool para aliviar as suas perdas, as quais associou à chegada da sua velhice. O romance inicia com ela embriagada no quarto escuro rodeada de roupas pelo chão, nesse momento inicial já temos os primeiros indícios da crise pessoal na qual se encontra.

Nessa primeira fase do romance, a frustração de Rosa se faz presente e começam a surgir os flashes do seu passado, e nesse momento ela busca compreender o porquê se tornou uma mulher solitária e decadente, mesmo que sejam memórias que doam. A personagem se encontra construindo conscientemente as suas lembranças; conforme observa Ecléa Bosi (1994), a lembrança é o que assegura a sobrevivência do passado, pois cada sujeito a conserva.

A partir de então, as cenas memorialísticas refletem a influência que ela tinha na sociedade paulista, por sempre estar estampada nos jornais da cidade, e a nostalgia ressoa quando ela lembra da manchete: “A atriz Rosa Ambrósio é carregada para fora do avião completamente embriagada. Primeira página. Ou segunda, enfim, não interessa. Um jornal que só se referia ao meu nome com palavras maravilhosas, ele me amava” (TELLES, 1989, p. 9). Nesse caso, temos um recorte temporal do seu passado ao lembrar como viveu nos holofotes da época e como a decadência também passou a ser associada à sua imagem no jornal. Essa manchete mexe negativamente com a consciência da personagem, que pede licença à Diu (a doméstica Dionísia) para ficar sozinha no seu quarto, entregue à delícia de beber sem testemunhas, como ela diz.

É interessante observar, na leitura que realizamos no texto *A forma espacial na literatura moderna*, de Joseph Frank, a maneira como o romance moderno promove a ruptura da sequência temporal, abordagem essa esclarecida por Rosenfeld. No esteio dessa discussão, o seu texto aponta para o que percebemos na estrutura do romance de Telles, visto que essa sequência é dissolvida entre diversas ações no foco narrativo. E é exatamente o que propõe a escritora no seu romance, essa simultaneidade de percepções que são mobilizadas no texto. Assim, percebemos que nesse momento inicial do romance ocorrem cortes de ação da personagem, que está no espaço do seu quarto, e a narrativa segue um fluxo que é interrompido pelo *flashback* da sua memória, que invade a cena.

Diante desse acontecimento isolado, embriagada conversando com Diu, ela continua relatando sobre esse episódio de quando era jovem e estava com Douglas; Rosa diz: “Éramos jovens e só os jovens se encaram com o riso secreto que ninguém entende, testemunhas um do outro, é apenas isso, me via nele como num espelho. Posso começar assim as minhas memórias: Quando nos olhávamos eu via minha beleza refletida nos seus olhos” (TELLES, 1989, p. 10). Nesse momento, Rosa é inspirada para iniciar a sua biografia, ela bebe devagar e continua a sua reflexão. A personagem começa a expor consciente como o jornal a amava, mesmo publicando a sua decadência, Rosa ainda se sentia uma estrela. Ainda alcoolizada no seu quarto escuro, Rosa continua com o seu monólogo interior, expressando as suas percepções. Ela pede licença para Diu, pois quer ficar sozinha. Nesse momento, a personagem continua a se embriagar e tece emaranhados de histórias desorganizadas, e o leitor vai sendo introduzindo cada vez mais para dentro da perspectiva de Rosa.

Como vimos, o fluxo de tempo do enredo é mais uma vez fragmentado, e traz significância para o relato que segue sendo contado. De acordo com Frank (2003, p. 231), “o romance, com sua maior unidade de significação, consegue preservar a sequência coerente dentro da unidade de significação e quebrar apenas o fluxo de tempo da narrativa”. E é o que acontece nesse romance, “a total significância da cena é dada somente pelas relações reflexivas entre as unidades de significação” (FRANK, 2003, p. 231). Ou seja, o ritmo dos acontecimentos cria uma unidade de significado em que o leitor consegue assimilar a totalidade dessas ações, apesar de o fluxo temporal não seguir uma linearidade ou uma sucessão cronológica narrada.

A escritora constrói um tempo subjetivo que flui em razão das percepções da personagem, uma vez que o espaço narrativo se organiza em torno da atmosfera psíquica da personagem. O espaço físico inicialmente no romance é o quarto, lugar esse que acontece a situação de tristeza, bem como o desenrolar da ação num cenário interior, que desvela a decadência de Rosa Ambrósio, pois ela se movimenta num ambiente caótico, escuro e com

roupas espalhadas pelo chão. Além disso, a escritora dá a ideia de uma profunda depressão e vício alcoólico, na qual se encontra mergulhada em suas memórias. Além do espaço físico, a narrativa mobiliza também “o espaço psicológico [que] constitui-se em função da necessidade de evidenciar atmosferas densas e perturbantes, projetadas sobre o comportamento” (REIS; LOPES, 1988, p. 205) da personagem. Entendemos, então, o monólogo interior expresso por Rosa como uma manifestação de uma mente que está ligada às recordações como forma de sobreviver à solidão.

Dando continuidade à análise, ligada às suas vivências do passado, a personagem projeta imagens de acontecimentos que desencadeiam reflexão e autoanálise. No romance, as lembranças de Rosa são acessadas no tempo presente, as quais surgem de modos múltiplos, num tom nostálgico que invade os seus momentos a sós em seu quarto, enquanto ela se debruça na insatisfação do presente por não aceitar o seu envelhecimento, e encontra nas suas lembranças narradas recuperar o que foi vivido na escrita. Assim, a personagem tece os compilados de suas memórias e resolve escrever um livro, que ela nomeia: “As Horas Nuas. Palavras claras, horas claras” (TELLES, 1989, p. 41). É um livro que propõe um percurso íntimo de Rosa Ambrósio.

De acordo com a estudiosa Secco (1994), a personagem percebe na escrita uma maneira de contornar o seu medo em envelhecer, e resolve também, além de escrever, “[...] utiliza[r] um gravador e inicia seu depoimento com recursos da oralidade. O discurso jorrado pela fala é uma forma encontrada para tentar eternizar-se pela palavra e vencer o horror das rugas, o pânico da morte” (SECCO, 1994, p. 85). De certa forma, a escrita é uma linha de fuga para sair da mesmice e retornar ao meio artístico, espaço esse do qual sente falta depois que se aposentou dos palcos, e cresceu dentro de si a vontade em escrever sobre as suas memórias.

A partir dessa questão, as marcas da memória trazem para a narrativa os lugares, os objetos, as pessoas e as sensações que representam o que foi vivido pela protagonista. Essa particularidade da escritora se faz presente nas suas obras e, sobretudo, em *As Horas Nuas* (1989), na qual apresenta a experiência memorialística acentuada pela perspectiva de Rosa no interior da obra, já que utiliza do tempo psicológico para demonstrar os registros da personagem de maneira reflexiva, como foi explanado no decorrer da discussão.

É pensando nisso que salientamos que a memória é um local de armazenamento de acontecimentos e fatos ao longo da vida do sujeito, em que as experiências vividas são guardadas para serem recuperadas quando necessário. Nesse caso, a obra de Telles diz muito desse processo ficcional que está ligado aos recortes memorialísticos, acionados pela consciência da personagem, que recorre à rememoração na narrativa.

Conforme observa Michael Pollak (1992), no seu texto *Memória e identidade social*, a memória individual está relacionada ao íntimo do próprio sujeito, mas, além disso, ela também passa a ser coletiva e social. Pois a memória passa a ser um fenômeno construído nos acontecimentos vividos pessoalmente e nos acontecimentos “vividos por tabela”, esclarece o autor. Trazendo para o contexto da obra, os momentos vividos pela personagem são elementos (a sua infância, a ausência da figura paterna, os poucos momentos com a sua mãe, entre outros) pertencentes a si, e as “vivências por tabela” dizem respeito aos acontecimentos que ela participou; a exemplo, quando encenava as suas peças de teatro esse momento está situado como um evento individual ou coletivo.

É importante observar que os acontecimentos também podem estar relacionados a pessoas, lugares (POLLAK, 1992), visto que as memórias se apoiam nesses momentos, que são reconstruídos no ato de lembrar. O autor apresenta três critérios pelos quais a memória pode ser apoiada, sendo elas acontecimentos, personagens e lugares que podem interferir direta ou indiretamente nos fatos. Assim, os critérios são de ajuda para lermos como a memória projeta no romance esses elementos, que ressoam como fio condutor quando a personagem Rosa Ambrósio evoca o passado no presente, como uma forma de autoanálise, e busca relatar aspectos da sua infância e, sobretudo, a sua juventude, fase essa que ela supervaloriza por ter iniciado nos palcos ainda jovem e se tornado uma atriz de teatro conhecida. Essas imagens, projetadas das suas memórias na narrativa, demonstram os conflitos existenciais acarretados com o não pertencimento dela em uma sociedade que rejeita a velhice, e essa rejeição afeta a personagem, que menospreza a senescência.

Do ponto de vista do autor, a memória é também um fenômeno construído, pois “[...] em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização” (POLLAK, 1992, p. 204). E por sinal, no interior da obra a escritora constrói um trabalho de memória que se organiza de maneira não cronológica, mas vai se articulando na construção das suas lembranças, que vão emergindo conscientemente. Apesar de se encontrar alcoolizada, solitária e frustrada, a personagem realiza um trabalho memorialístico e projeta para o leitor imagens de si e para si.

No entanto, a lembrança de um fato antigo não é a mesma imagem experimentada por Rosa na infância, na juventude ou até mesmo na fase adulta e na velhice, porque as lembranças jamais serão as mesmas e ela não é a mesma, porque a sua percepção alterou-se. Como observado, a memória é trabalho, porque há um processo de organização das informações recebidas e que são arquivadas pelo sujeito, mesmo que as memórias da personagem não sigam

de maneira linear, mas acontece um trabalho de organização acionada por ela individualmente. Assim, Rosa realiza na narrativa o trabalho da própria memória em si, perspectiva discutida por Pollak (1992), que assevera como o enquadramento da memória se constitui em torno de “[...] um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, de continuidade, da organização” (POLLAK, 1992, p. 206).

Percebemos que a personagem se encontra revivendo as suas memórias como uma fuga da dura realidade que vive, pois as perdas de Rosa são acontecimentos que ressoam dolorosamente através das suas lembranças. Ela tece a seguinte reflexão: “A gente vai perdendo. Perdendo muita coisa atrás da outra, primeiro, a inocência, tanto fervor. A confiança e a esperança. Os dentes e a paciência, cabelos e casas, dedos e anéis, gentes e pentes” (TELLES, 1989, p. 37). Sendo assim, o seu questionamento mostra o sentimento dela em uma realidade caótica, que se martiriza diante do tempo.

Destacamos outro momento na narrativa quando ela lembra da sua infância e da sua mãe, Rosa rememora: “As tardes na sala de costura. Eu fazia as lições de casa enquanto mamãe ia examinando as meias dentro da cestinha, papai já estava longe e ainda assim tinha meia à beça com aqueles buracos” (TELLES, 1989, p. 40), e sofre com o abandono do seu pai, que saiu para comprar cigarros e nunca mais voltou, pois foi embora quando ela ainda era uma menina. Essa memória acionada pela personagem mostra ao leitor a desestruturação familiar, ainda na sua infância, e segue com o seu monólogo.

Rosa continua relatando: “E agora me vêm os detalhes, quanto mais eu bebo mais lúcida vou ficando, um esplendor de lucidez, os detalhes, meias brancas. Sapatinhos de cetim, os bicos agudos como agulhas” (TELLES, 1989, p. 40). Percebemos, aqui, a tensão em recuperar as memórias da sua infância, ela se vê diante de acontecimentos que oscilam entre lembrar e esquecer os feixes de suas lembranças quando criança. Logo, a embriaguez amortece a dor, em reconstruir memórias que estão profundamente marcadas, e revela ao leitor as fraturas em lidar com um passado que a machuca, visto que a sua infância foi infeliz ao sofrer com o abandono do seu pai.

Dessa forma, quando ela realiza a reconstituição das suas memórias, percebemos a construção de quadros de lembranças antigas, que diz respeito, de acordo com Halbwachs (1990) no seu texto *A memória coletiva*, a um lugar de lembranças que estavam adormecidas, e quando acionadas, unem-se às nossas percepções no presente, ou como o autor diz, essas lembranças se adaptam às nossas impressões, entendimentos e a realidade do sujeito. No entanto, mesmo que ela não viva as suas memórias com a mesma intensidade que experimentou tal acontecimento, em explicação, o pesquisador não acredita que é possível reviver da mesma

maneira, pois “[...] os fatos passados não têm mais o mesmo relevo” (HALBWACHS, 1990, p. 25). Mas a maneira como as lembranças invadem as circunstâncias que se encontra a personagem vulnerável, ela é envolvida dolorosamente nas suas perdas, que projetam nela o reconhecimento de um passado que está latente no seu presente, tornando-se, assim, uma recordação viva.

Percebemos que o sentimento de abandono se intensifica quando ela está embriagada, porque Rosa tenta entender o que levou o seu pai a ir embora, e em muitas das passagens ela sugere que ele pode ter arrumado outra mulher, ou até mesmo ter falecido no auge dos seus 59 anos. Essa impressão de ter sido abandonada na infância é uma imagem fortemente recuperada por ela na decadência da sua velhice, e demonstra que esse passado ainda é muito presente em relação ao afastamento paterno em sua vida. Então, Rosa reconstitui o ambiente de sua lembrança, apoiada nos sentimentos sobre esse acontecimento.

Além do mais, ressaltamos que as suas lembranças evidenciam a criança que fora um dia e que se encontrava em uma situação que não compreendia naquela época. Em outras palavras, não entendia o abandono, mas os seus pensamentos em torno desse acontecimento marcam profundamente os seus sentimentos, que se vê na velhice rememorando as suas lembranças puramente pessoais diante do abandono — que se intensifica também na sua atual condição, ao perceber que o seu presente espelha o seu passado, marcados pelo sentimento de perda.

Em correlação com a discussão, nas palavras de Ecléa Bosi, em seu livro *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*, assevera que:

Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo, profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, 1994, p. 9).

Por esse ângulo, as palavras bem delineadas pela pesquisadora, ao postular como atua a memória e a sua força subjetiva, revelam o passado em um lugar de rememorar e que se refaz no presente acionada pelo sujeito, que ressignifica as suas impressões nos quadros de imagens ao reconstruir as suas lembranças. A partir desse olhar, percebemos nas memórias da personagem o “horror” que ela se refere às suas memórias “terríveis”, pois essas reconstituições das lembranças dela refletem o abandono e a solidão na qual se encontra.

Aliás, se na infância a figura paterna a deixou, no decorrer da sua vida ela teve muitas perdas, a personagem vai expondo na narrativa o seu primeiro amor, chamado Miguel, que morreu ainda jovem; ela tece: “A barra pesou demais. Espera, vou beber um pouco, quero beber

por Miguel” (TELLES, 1989, p. 199). Outra perda foi o falecimento do seu marido, Gregório; casada com ele há mais de 30 anos, era um homem sério e distante, mas ela o amou da sua maneira. Rosa, em estado nostálgico, diz: “Aspiro a fumaça cinza-azul do seu cachimbo e ainda não sei como aconteceu, ele parecia eterno e foi morrer. Gregório, Gregório, fico chamando” (TELLES, 1989, p. 95).

Além dessas perdas, o seu amante mais jovem, Diogo, a abandonou sem dizer adeus. Um relacionamento com altos e baixos; a personagem vive rememorando como ele enaltece o seu trabalho e como ajudava a enfrentar o que ela tanto temia: a sua velhice. Logo, o fluxo contínuo de suas lembranças leva a questionar a sua vida até aquele momento, em que ela se depara com imagens vivenciadas e busca compreender através de suas lembranças, que acena no romance o sentimento de frustração, de medo e desgaste, ao rememorar acontecimentos que aparecem emaranhados no exercício da memória, que ela realiza no decurso da sua vida pessoal.

Em razão das suas memórias, Rosa toma uma decisão depois dos seus devaneios e resolve, apesar dos pesares, seguir com o trabalho da sua vida: “Então liguei este gravador e resolvi ir falando o que me der vontade de falar e este será um capítulo de memórias que estou começando agora” (TELLES, 1989, p. 175)¹². A partir desse exercício de memória, a personagem tece um trabalho que busca descortinar as suas lembranças em detrimento de compreender a si mesma e a sua história; desse modo, ela se depara com imagens antigas e costura os acontecimentos.

Nesse estado de frustração em que se encontra, ao recusar o futuro e voltar-se para o passado, percebemos que essas imagens projetadas das suas memórias na narrativa demonstram os conflitos existenciais acarretados com o não pertencimento dela numa sociedade que rejeita a velhice, e acaba que essa rejeição afeta a personagem, que menospreza a senescência ao revelar o desespero na confissão das suas memórias para sobreviver ao esquecimento.

Nesse sentido, o acúmulo de experiência da personagem situa não apenas o lugar de suas memórias, mas transmite os sentimentos, as sensações e suas percepções diante das suas lembranças, e relata o vivido na tentativa de construção da sua biografia. Como vimos, a atuação da memória como fio condutor, agenciada pela protagonista, vai despojando as suas lembranças do seu íntimo, e encontra-se mergulhada em imagens excessivas de si, o que corrobora para a

¹² Percebemos, nas partes finais do romance, a personagem lúcida retomando o capítulo do seu livro, pega o gravador de voz e relata o seu passado. As histórias contadas já são conhecidas pelo leitor, que acompanhou os *flashes* das suas lembranças no decorrer da narrativa, mas agora a personagem começa a trabalhar de maneira organizada, e antes de continuar ela retoma as lembranças “[...] quero ir assim livre no começo do começo, lá longe, quando a Rosa em botão ia colhendo estabonadamente as rosas da manhã, As Rosas da Manhã!” (TELLES, 1989, p. 180), e assim a protagonista segue com a gravação.

não aceitação da sua velhice, visto que a personagem se aprisiona no seu passado ao temer o seu presente e o futuro.

Em linhas gerais, essa narrativa emerge uma ação do tempo que oferece um preâmbulo para compreendermos o porquê Rosa, sente-se solitária e abandonada na sua velhice. Por isso, ela recupera nas suas memórias respostas para as reflexões dos acontecimentos, e se encontra em estado melancólico diante da passagem do tempo. E, assim, nos deparamos no romance “[...] através de seu monologar ininterrupto, entre cortado, caótico, que vamos conhecendo” (COELHO, 1993, p. 240) as suas relações com o seu passado.

3.2 Descortinando o corpo na velhice

Da reminiscência da memória à face da velhice de Rosa Ambrósio, o percurso analítico neste trabalho foi pensando na ligação que percebemos desses temas — “memória”, “velhice” e “corpo” — no interior do romance. Como vimos, no decorrer da discussão, Rosa é uma mulher vulnerável e frágil que se encontra diante das suas percepções, pensamentos e sentimentos em razão do seu envelhecimento, que realça as suas feridas, pois ela sente que fracassou, e se agarra às suas memórias, que esvaem a todo momento na narrativa.

É relevante destacarmos que a personagem está num “estado de consciência” (HALBWACHS, 1990, p. 38) em que os elementos dos seus pensamentos demonstram para o leitor como as suas lembranças são reconstruídas, e reaparecem quando evocadas, uma vez que são reflexos das experiências que a protagonista conservou na sua memória.

Nessa perspectiva, a exemplo, destacamos, entre os seus diálogos, a conversa com Diu. A protagonista novamente traz para a cena as lembranças com Gregório e Diogo. Sobre o seu falecido marido, Gregório, ela ainda não compreendia a sua partida e achava que ele seria eterno. É um momento delicado para ela, que fuma o seu cachimbo e continua a relatar como ficou sozinha.

Além dessa perda, Rosa também começa a falar sobre Diogo e o papel que ele teve na sua vida, pois ao seu lado ela não se sentia velha. Na verdade, ele a impulsionava para enfrentar a sua velhice e não se limitar no trabalho, porque Rosa podia ir além das inquietações que a perturbavam. Ela relata: “Quando Gregório foi embora, quando ele acabou indo também fiquei me vendo estilhaços. Cacos! eu grito e ninguém me responde, perdi todos, minha filha. Meu público” (TELLES, 1989, p. 96).

O grito de Rosa ecoa nesse momento narrado e interrompe o fluxo dos seus pensamentos. A exaltação da personagem traz um momento de lucidez à consciência dela, em

que se acalma e retoma as lembranças de onde parou. Sendo assim, os flashes de memórias levam o leitor no presente para o passado de maneira brusca, misturando as reminiscências dela. Isso se dá porque o romance evidencia “[...] uma escritura caleidoscópica que o leitor precisa deslindar, pois o passado e o presente, o real e os fantasmas interiores de Rosa Ambrósio se misturam em uma trama bastante complexa” (SECCO, 1994, p. 85), narrada pelo seu ponto de vista, em que apresenta o fluxo da sua consciência, como foi apontado no decorrer da análise.

Além do mais, consideramos a velhice um gatilho para esse estado de consciência da personagem ao temer o esquecimento. É nesse sentido que a memória se torna o lugar, portanto, de retorno a um tempo em que Rosa era jovem e bonita, e lembra nostalgicamente. Esse exercício da memória possibilita à protagonista reencontrar a si mesma nesse processo doloroso de lembrança.

Dando seguimento com a análise, a passagem de tempo na narrativa constitui uma percepção da sua atual condição, promovendo um mal-estar para ela e para o leitor. Nos momentos iniciais do romance, nos deparamos com a palavra-chave “espelho”, que é reflexo da sua realidade. Assim diz Rosa: “Tantos espelhos. Mas só agora me vejo, uma frágil mulher cheia de carências e aparências” (TELLES, 1989, p. 11). Nesse processo de negação, ela enxerga a sua condição; essa aparência envelhecida que ela tenta esconder do mundo a tornou uma mulher fragilizada, em razão das rugas que começam a dar sinais da sua decadência. Esse comportamento da personagem diz muito do temor que a imobiliza ao perceber o seu corpo envelhecido que está numa “[...] ruína física” (SECCO, 1994, p. 88), em que ela associou o prenúncio da morte como sinal do seu fim na velhice.

Em face disso, a carência também se tornou um elemento marcante para a personagem, a qual se vê privada num quarto solitário bebendo e lembrando. Rosa ainda diz que está “[...] dobrando o Cabo da Boa Esperança, já nem sei que Cabo é esse, era mamãe que falava nisso mas deve ter alguma relação com a velhice, ô! meu Pai, que palavra ignóbil” (TELLES, 1989, p. 11). Quanto a essa passagem, a protagonista faz referência a uma expressão popular antiga que diz respeito à morte que está relacionada à velhice, e deixa claro o preconceito que ela tem em não aceitar o seu envelhecimento em várias passagens da narrativa.

Mais à frente ela continua: “Prefiro falar em maturidade. Idade da maturidade. Enfim, não tem importância, cumpri minha vocação, fiz o pude” (TELLES, 1989, p. 11). Nesse fragmento, percebemos mais uma vez o preconceito da personagem em inferir a sua preferência pela palavra maturidade, pois não inspira o horror associado à velhice por ser uma palavra estereotipada. Portanto, Rosa se considera uma mulher madura, apesar de viver num conflito entre a realidade e a aparência do seu corpo.

Com o passar das suas lembranças, a protagonista assim diz: “Apalpo a trouxa de roupa, quero uma peça de algodão porque detesto enxugar a cara com seda e estou chorando feito uma vaca. Velharias. A Lili disse que não é bom sinal chorar por velharias, depois de uma certa idade a gente só deve chorar por coisas recentes” (TELLES, 1989, p. 17-18). Sem dúvidas, as lembranças da protagonista demonstram a nostalgia dos acontecimentos passados, que a fazem entristecer a ponto de derramar lágrimas; e ela segue com as suas lamentações.

Como observado nas passagens da narrativa, os traços da velhice são constantes no interior da obra, pois pelo ponto de vista de Rosa percebemos a dificuldade em aceitar as mudanças visíveis no seu corpo; mas para além disso, a sua consciência evidencia o temor da personagem em envelhecer. A todo momento ela reverbera nas suas palavras esse sentimento de recusa diante da sua velhice e como o seu corpo revela na sua aparência os sinais dos vincos e das rugas. Essa percepção interior de Rosa passa a ser constante no dia a dia, pois as suas memórias preservaram a imagem da sua jovialidade, que se choca diante da sua face envelhecida e busca se reconhecer no tempo presente.

Percebemos no momento seguinte, quando Rosa pensa nos corpos das personagens Ananta e Cordélia. Embriagada, ela diz:

Bebo sem vontade, por que estou assim amarga? Vai ver, é inveja, estou ficando velha e me ralo de inveja dos jovens que vêm cobrindo tudo feito um caudal espumante, o ralador da inveja rala mais fundo do que o ralador de queijo. Inveja de Ananta, inveja de Cordélia? É claro, inveja de minha filha. Sou um monstro, digo e me cubro com uma blusa (TELLES, 1989, p. 20).

Observamos, aqui, que negar a velhice é uma maneira da personagem reagir diante do corpo do outro que exala jovialidade, e a faz perceber que o seu corpo não é mais o mesmo. E novamente alimenta o vício de bebida alcoólica para cessar essa frustração, pois é um recurso utilizado por ela para sobreviver à velhice. Nesse caso, compreendemos que o estado melancólico da personagem se manifesta através de um sentimento de inadequação, uma vez que ela não se reconhece mais, e acaba por não se identificar com o seu corpo envelhecido.

Ainda nessa passagem, o ato de cobrir-se; ela está cobrindo não apenas o seu corpo, mas as marcas da degradação trazidas pelo tempo e refletem o envelhecimento, que a envergonha. Esse comportamento expressa a inquietação diante da perda da sua jovialidade, visto que ela se encontra vulnerável diante dos corpos jovens, o que desencadeia nela uma série de frustrações as quais pesam tanto no seu corpo quanto internamente ao perceber o declínio da sua autoestima. Dessa maneira, o sentimento de Rosa de não pertencimento do seu corpo no mundo

ocorre porque o corpo da mulher velha sofre com as produções e reproduções de leituras sobre o corpo, que constroem um parâmetro ideológico sobre a velhice na agenda contemporânea.

Nesse mesmo sentido, o despojamento interior de Rosa é uma maneira de refletir sobre as vicissitudes da sua vida, logo, ela é movida em diminuir a sua dor, o seu vazio e o seu decaimento ao embriagar-se. Percebemos nas passagens do romance a amargura em encarar a realidade na qual se encontra, pois o envelhecer emergiu feridas que remetem às perdas, que lhe devolvem uma imagem decrépita e solitária de si: uma mulher envelhecida e com a carreira de atriz estagnada.

Compreendemos que o medo da personagem advém de uma cultura estruturada a partir de convenções sociais que afastaram a velhice de uma categoria marginalizada. E, assim, ela sente a dureza da sua condição quando abdica da sua carreira, e acaba por sentir a inutilidade, porque Rosa sente que o seu trabalho não pode ser mais explorado em razão da sua aparência.

Trazendo para o contexto social, Debert (1994) considera que a sociedade capitalista discrimina a velhice pelo seu estado improdutivo, e para mulher esse quadro se agrava, uma vez que essa inutilidade que a personagem sente, por não encenar mais no teatro, é lido diante desse afastamento que a própria sociedade enxerga nos velhos enquanto figuras obsoletas, desvalorizadas e estigmatizadas. A antropóloga observa ainda como as mulheres encontram-se vulneráveis na velhice por meio de duas situações, que acenam perante a discriminação, sendo elas enquanto mulher e idosa. Ela diz ainda que: “[...] a mulher em quase todas as sociedades é valorizada exclusivamente por seu papel reprodutivo e pelo cuidado das crianças” (DEBERT, 1994, p. 33).

Aliás, Debert (1994) reconhece que a discriminação das mulheres se funda nos laços simbólicos, os quais se acentuam na construção identitária do sujeito, que se vê estratificado dentro desse controle. Pois, quando a mulher envelhece, perde a função de reprodução, sendo uma das mudanças acarretadas pela velhice que devasta a mulher diante dessa transformação orgânica do corpo. É através dessa mudança que elas são definidas dentro desse papel de cuidadora dos seus filhos e netos, e, muitas vezes, a sua sexualidade e sensualidade são anuladas¹³.

¹³ Dentro da narrativa, a questão da sexualidade é pouco explorada pela personagem, poucas vezes ela aprofunda nos seus diálogos com Ananta e Diu. Ela mesma se anula em detrimento da sua velhice, essa repressão afeta a personagem, que se vê numa crise de identidade, pois o seu corpo está numa transição natural e a menopausa é resultado dessa perda, a mulher passa de produtiva para improdutivo. Assim, podemos perceber o enfrentamento de Rosa diante das transformações no seu íntimo.

Em paralelo, a pesquisadora Swain (2002) corrobora ao afirmar como as mulheres se encontram inseridas em uma realidade social que forjou uma identidade por meio da normatização dos seus corpos, que são estritamente voltados para papéis definidos e naturalizados, no seu texto *Identidade nômade heterotopias de mim*. Nas palavras dela, a pele é forjada pelas práticas sociais que se acentuam no corpo: “Esses traços, desenhados por valores históricos, transitórios, naturalizam-se na repetição e reaparecem fundamentados em sua própria afirmação: as representações da ‘verdadeira mulher’ [...] atualizam-se no murmúrio do discurso social” (SWAIN, 2002, p. 325).

Compreendemos, a partir das palavras das autoras, como a identidade do “ser velha” é construída em cima de símbolos que as reduzem a uma identidade rejeitada e excluída. No entanto, mesmo com as novas representações da velhice, ainda perdura a estereotipação dessa “velha velhice” e a mulher é a mais atingida na dimensão biológica, psicológica, social e econômica.

Dentro desse contexto, a historiadora Swain, num outro texto intitulado *Velha? Eu? Auto-retrato de uma feminista*, esclarece que a velhice é considerada um dos tabus da nossa cultura, e compreendido também como um dos “velhos” tabus, uma vez que “[...] a ‘velhice’ não passa de uma representação social que polariza e hierarquiza o humano para melhor excluir, para melhor controlar, para melhor cindir as forças de resistência” (SWAIN, 2008, p. 261). Isso se dá por meio de como a velhice passa a ser uma categoria social, e esse fator externa a decrepitude do envelhecimento no corpo e na pele, e esse “corpo velho” é confrontado diante da morte, pois “[...] vida e morte colidem no estado de velhice” (SWAIN, 2008, p. 261). Pois bem, o corpo é lido diante das vicissitudes na velhice, que se manifestam através das rugas, linhas essas que se movimentam no contorno da pele; a partir desses vincos desenharam o corpo na velhice.

Em uma ótica foucaultiana, a autora afirma que a velhice se encontra sedimentada em uma estrutura hierarquizada socialmente, que promove uma organização na vida humana, e a categoria dos velhos, sobretudo as mulheres idosas, é confrontada diante de um domínio sobre seus corpos, pois são circundadas enquanto uma materialidade do biopoder, como nos fala Swain. Ela questiona: “Mas o que faz de um ser humano uma pessoa jovem ou velha? O corpo, é verdade, se estiola; mas a velhice, essa é apenas uma categoria social, criada pelo biopoder para melhor separar o humano em hierarquias e impor modelos de consumo e de vida” (SWAIN, 2008, p. 264).

Acaba que esses corpos se tornam “corpos inexpressivos”, como chama a autora, e passam a ser atribuídos de “procriação-sedução” para anulação do mesmo, pois o corpo da

mulher que se encontra na velhice é suprimido diante das perdas, que não são apenas fisiológicas. Dentro dessa perspectiva, a velhice se encontra nesse não-lugar, que corresponde a um comportamento desviante da norma. Segundo Swain, para Foucault a velhice condiz com as heterotopias do desvio, pois é uma figura excêntrica que sofre com a marginalização do seu corpo, uma vez que essas mulheres são perseguidas pelo ideal de corpo jovem e belo. Assim, Swain revela que “o corpo não é velho senão em relação a um referente que, hoje, se chama ‘juventude’, um valor entre outros, suscetível de mudança, segundo os espaços e as culturas” (SWAIN, 2008, p. 263).

A esse respeito, as referências do corpo feminino diante de imagens joviais alimentam o ideal de aparência e tornam-se um modelo significativo na construção da feminilidade. Uma vez que o corpo se encontra dentro desse controle que assegura o ideal de corpo, busca afastar os sinais do envelhecer e fortalecer os aspectos joviais. Dessa maneira, tanto a velhice quanto a juventude, ambas são uma construção social, defende a autora, visto que foi cristalizado em torno deles, e sobretudo nos corpos, uma “[...] transformação contínua, valores e significações com uma importância decisiva sobre seu lugar nas relações humanas” (SWAIN, 2008, p. 268).

Feitas essas considerações, trazendo para o contexto da obra, Telles constrói uma personagem que sublima a velhice feminina, e a partir dela materializa um corpo envelhecido que se encontra saturado diante das fragilidades da recusa da velhice e expõe as fraturas das suas perdas, que são inúmeras e desde a sua infância, a ausência da família e de seus amores, que esvaíram no percurso da sua vida. A escritora explora nesse romance como a velhice é ameaçada nas práticas sociais, e como a protagonista é tecida dentro de uma realidade complexa; apresenta, a partir da sua visão, a dificuldade em aceitar ser uma mulher velha numa sociedade contemporânea.

Além disso, Telles, realiza um trabalho de reinterpretação dos velhos valores sobre a velhice e dá uma nova roupagem através de Rosa Ambrósio. A autora explora dentro do relato da personagem o conflito existencial, acarretado com o envelhecimento, a dificuldade de Rosa em aceitar a sua aparência, a solidão e a ausência de afeto, traços marcantes da sua vivência. Por isso, consideramos um romance que visibiliza a voz da mulher na velhice ao expressar os fatos narrados pelo seu ponto de vista, trazendo para o enredo a sua experiência e propiciando um momento de reflexão da condição humana.

Ao mobilizar a velhice no decorrer da nossa análise e como esse tema se faz presente dentro do relato de Rosa, percebemos que o corpo emerge em relação à chegada da velhice da personagem no processo narrativo, e é revelado no seu drama íntimo defronte a sua aparência ao fugir do espelho por temer as marcas do tempo. Essa questão é percebida nas passagens do

texto que mostram como os espelhos surgem na narrativa, “[...] como símbolos da busca de identidade” (SECCO, 1994, p. 84), em que a personagem está à procura do seu próprio eu.

Por ser considerado um romance fragmentado com outras vozes, destacamos o personagem gato Rahul¹⁴, que tem papel fundamental no romance, pois ele é o animal de estimação de Rosa, que narra as reminiscências da sua vida passada, e, por meio das suas memórias, envolve também as percepções sobre a personagem. Assim, ele percebe a personagem diante da sua velhice e reflete:

Rosona veio com seu *robe d'interieur* e seu espelho de aumento que odiava mas não podia ficar sem ele. O espelho dos horrores, dizia. Agora o esqueceu por completo mas nessa época carregava o espelho para onde ia. Até largá-lo nas mesas, nas poltronas, grande parte do tempo passava procurando o espelho e algumas outras coisas que ia achando e perdendo (TELLES, 1989, p. 26).

É possível identificar, nessa passagem, manifestações de sinais da negação da personagem em confronto com o seu corpo envelhecido. Nesse momento, Rosa encontra-se com a (real)idade do seu rosto, sendo um dos tantos momentos que surge na narrativa — a presença do espelho —, que tem papel fundamental para entendermos como a personagem lida com o horror e a preocupação com a sua imagem, (re)configurada na velhice. Com isso, interessa aqui observar como o espelho se finca na narrativa, pelos constantes momentos ao se olhar, e, hoje, se encontra negando a sua imagem nele, que por muito tempo foi o seu objeto atrativo, que refletia a sua juventude.

Do ponto de vista de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no texto “Dicionário de símbolos”, lê-se o espelho “[...] enquanto superfície que reflete, seja o suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 454); assim, o espelho reflete a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência, como nos falam os autores.

O espelho, aliás, é uma manifestação simbólica que revela a realidade de uma imagem. No entanto, “O espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 456). A partir dessa colocação, abre-

¹⁴ Por não ser nosso objetivo analisar os demais personagens de *As Horas Nuas* (1989), é importante salientar que a escritora elabora um personagem narrador que vai surgindo em alguns capítulos do romance, e a partir dos seus relatos podemos perceber como ele retrata Rosa Ambrósio. Para Secco (1994, p. 87) “Os olhos de Rahul, como holofotes, projetam luz na tela interior da *psique* de Rosa. Como em um filme felliniano, as imagens se multiplicam caoticamente, intercaladas, por vezes, de reflexões contundentes e lúcidas”. Assim, podemos visualizar nos fragmentos seguintes os detalhes que selecionamos para compor a nossa análise.

se margem para refletirmos como o espelho reflete a imagem da personagem, devolvendo-lhe a representação visual das transformações em sua face, pois os sinais do enrugamento se manifestam e acabam por gerar conflitos de não identificação com a sua atual aparência, que envelheceu.

Em face disso, a personagem se encontra com a realidade do seu corpo que a incomoda, pois surge, por meio de sinais do envelhecer, um confronto com a percepção do seu corpo do passado no presente. Desse modo, na passagem Rosa perde o espelho em vários momentos, logo, associamos essa “procura”, “achando” e “perdendo”, ações dolorosas para ela, que se vê diante dessa procura e busca inconsciente pela imagem do que fora um dia, o que passa a contribuir para a crise de identidade dela. Sem dúvidas, ela não se conforma pela verdade demonstrada no espelho, que exprime o seu rosto em processo mutável da natureza.

É através do espelho que a personagem reflete sobre si, é por meio dele que Rosa mergulha no seu interior e é confrontada com a velhice, que ela busca negar no seu corpo. Para Silva (2007, p. 59)¹⁵, “o espelho na narrativa de ficção sempre foi um elemento que representou um meio pelo qual as personagens se interiorizam e fazem uma investigação da alma”. E é dentro da narrativa que esse objeto tem essa função de revelar os conflitos interiores de Rosa, o que “[...] pode fazer a personagem confrontar passado e presente, além de fazer ela lutar contra si mesma” (SILVA, 2007, p. 59).

Por ser considerado um romance introspectivo, o espelho surge como um elemento que confronta a personagem diante dos seus medos e desejos. Aqui, o temor, o medo e a angústia são sentimentos que emergem em razão da autoanálise que a personagem realiza ao não se identificar com a sua imagem no presente, pois está numa busca incessante da sua identidade. Portanto, o espelho reflete “[...] a imagem de uma mulher que estava sendo diluída no tempo”, no caso, Rosa se vê diante do “[...] tempo passado e o presente [que] se chocam. A memória do passado se conflitua com o ‘eu’ interior no presente, desse choque desencadeia-se uma frustração e angústia” (SILVA, 2007, p. 65) na personagem.

Compreendemos, portanto, que “o rosto é, de todas as partes do corpo humano, aquela onde se condensam os valores mais elevados. Nele cristalizam-se os sentimentos de identidade, estabelece-se o reconhecimento do outro” (LE BRETON, 2007, p. 70-71).

¹⁵ A análise do pesquisador consiste em perceber, no seu texto “Espelho: olhar introspectivo em algumas narrativas femininas”, o papel do espelho no interior do texto literário e como esse objeto tem o poder de reproduzir na consciência das personagens um mergulho interior. Por isso, o seu texto abre margem para pensarmos como o espelho no romance mobiliza o olhar de horror de Rosa diante da sua aparência decadente.

Percebemos que as mudanças ocorridas no corpo da personagem fazem emergir em seu íntimo os sentimentos de insegurança, angústia e desprezo pela própria imagem, potencializando a sensação de inutilidade e instaurando em Rosa um sentimento de ruptura narcísica que, em última análise, corrobora para o desaparecimento da autoestima da personagem.

Notamos, ainda, o narcisismo de Rosa expresso: “— Rosa, Rosae. Essa sua vaidade é inacreditável. Se você conseguisse pensar menos em si mesma, entende?” (TELLES, 1989, p. 27), destaca o gato Rahul no diálogo de Diogo com ela. Nesse fragmento, intensifica a vaidade e a necessidade de ser admirada, pois nos palcos era uma atriz que brilhava e chamava atenção pela sua beleza, que ela cultuava por meio dos excessos de cuidado com o seu corpo.

Vimos como o processo de negação no seu íntimo ocorre em encontro com o seu envelhecimento, pois é uma constância negar a sua velhice em não saber lidar com as vicissitudes. Contudo, Rosa sente na pele a dureza da sua condição, quando sai dos palcos e sente a inutilidade, porque não sente que oferece mais uma imagem jovem, e nega não apenas papéis relacionados à sua condição, mas a si mesma, e se afasta do mundo e permanece reclusa no seu quarto.

Nesse fluxo contínuo das suas lembranças, as memórias da personagem ganham contornos em tom nostálgico ao relatar os papéis vividos por ela quando mais jovem, preenchendo o vazio e encontrando uma forma de fugir da sua consciência, que teme o mal da solidão, da velhice e do seu corpo. A partir das autorreflexões, das memórias, da tentativa de escrita fracassada, da embriaguez, vemos que a fuga encontrada pela personagem se configura como uma força para enfrentar a velhice, que vem acompanhada “[...] pelo isolamento, pela solidão, pelo desinteresse, pela vida, alcoolismo [...] decrepitude, senilidade, morte social e morte física” (DEBERT, 1994, p. 41).

Ressaltamos, ainda, que percebemos no decorrer da leitura o tom de lamentação, de insatisfação e de infelicidade, obstáculos encontrados pela protagonista que se vê sem rumo na sua vida, acaba que esses sentimentos motivam a crise de identidade dela por não aceitar os vincos no seu corpo. Isso significa dizer que Rosa não se identifica no presente porque a imagem da lembrança da sua jovialidade a confronta diante das suas memórias a todo momento. Essa nostalgia pode ser visualizada quando ela encontra uma pilha de retratos da sua juventude “Ficou em êxtase, olhando. Comparando. E logo o êxtase virou terror. Meu Deus, meu Deus!... ficou repetindo. Rapidamente guardou tudo de novo nas caixas” (TELLES, 1989, p. 88).

A partir disso, percebemos que Rosa não se reconhece mais na velhice, o que corrobora para o declínio do seu corpo diante do envelhecer e a busca pela sua identidade perdida, que a faz recorrer a alguns subterfúgios para enfrentar a crise de idade. Mesmo a personagem negando

a sua condição, o espelho surge como fio condutor que manifesta a aparência tão temida por ela, podendo ser compreendido também como uma autopunição, motivando-a a escondê-lo e perdendo-o pela casa para não enfrentar a deterioração da sua pele.

É nesse sentido que entendemos que o inconsciente “[...] alimenta a ilusão de uma eterna juventude. Quando essa ilusão é abalada, provoca em inúmeros sujeitos um traumatismo narcísico que gera uma psicose depressiva” (BEAUVOIR, 2018, p. 306). Com isso, explica-se a negação acometida em lidar com sua imagem, que se tornou massacrante para a personagem não só por negar a velhice, mas também ao perceber que recorreu a ajuda psiquiátrica, o que a deixa pensativa: “Olho para o espelho que me olha geladamente, me julgando. Uma diva no divã” (TELLES, 1989, p. 145).

Em outro momento, o Gato Rahul relata um dos momentos da intimidade de Rosa Ambrósio:

Ela despiu-se e ficou nua diante do espelho. Já vi esse filme antes, Diogo costuma dizer. Corrigiu a posição dos ombros. Levantou a cabeça e com as mãos curvas, contornou os seios, tem seios de jovem, redondos. Firmes. Mas não está satisfeita, deviam ser mais altos. Assim? ..., experimentou levantar nas pontas dos dedos os bicos rosados (TELLES, 1989, p. 30).

Nesse trecho, ocorre o desnudamento da personagem no momento do seu banho e ela se encontra fragilizada ao perceber o seu corpo envelhecido, logo, a nudez diante do espelho gera desconforto, pois Rosa é uma mulher vaidosa que se preocupa com a sua aparência. Fica evidente nesse fragmento que, ao despir, ela não despoja apenas o seu corpo, mas a sua velhice ao olhar e tocar nele.

Além disso, a insatisfação diante do seu corpo se acentua ao tocar nos seus seios, esses que já não são mais firmes. Rosa, desse modo, é novamente confrontada com o reflexo da sua imagem ao se olhar no espelho, que mostra uma realidade temida pela personagem. Percebemos, nessa passagem, o comportamento da personagem, bastante crítica sobre o seu corpo e a sua velhice, mostrando a si a sua decadência. Sendo assim, ela é motivada pela autocrítica, que se acentua na dureza ao se perceber velha no espelho e a cobrança ao se debruçar nas tentativas de camuflar os sinais da velhice.

Tendo em vista que o corpo na velhice foi forjado num modelo de aparência que impeliu à mulher temer o seu envelhecimento e se ver buscando subterfúgios para enfrentar a realidade do seu corpo, tanto Marzano-Parisoli (2004) quanto Muraro (1970) afirmam que uma maneira encontrada para afastar o envelhecimento é esse controle sobre o corpo, pois a pele enrugada foge desse ideal, que é assegurado pelo encobertamento de produtos para a pele, procedimentos

cirúrgicos e estéticos, e os excessos de atividades físicas para afastarem a decrepitude do corpo, porque envelhecer é considerado uma “ameaça perigosa”, defende Marzano-Parisoli (2004).

Faz-se necessário lembrar que a personagem busca se enquadrar dentro desse ideal de beleza, que camufla a velhice e a rejuvenesce. Está claro que a “neurose da beleza”, questão abordada por Muraro (1970), é um efeito dessa busca incessante de Rosa em enfrentar a realidade da sua aparência. Narcisista, Rahul relata que Rosa: “Irritou-se com o espelho que ousou fazer a exigência. Mas assim só com vinte anos! Fez caretas enquanto abria o armário espelhado” (TELLES, 1989, p. 30).

No sentido aqui exposto, a cena do banheiro da personagem envolve o tom de intimidade, e a nudez da personagem pode ser lida simbolicamente como uma “degradação materialista” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 718), uma vez que o corpo nu compreendido no ocidente é percebido tanto como signo da sensualidade quanto degradação, e a partir disso, dá margem para pensarmos como o corpo envelhecido torna-se um signo ao exteriorizar a decrepitude sobre a pele.

É importante salientar que a decrepitude, externalizada no corpo, alude essas mudanças que são vistas como algo “negativo”, não apenas pelo outro, mas o próprio idoso se vê diante do sentimento de perda da sua jovialidade, que se esvai com o processo do envelhecer. Dessa maneira, o corpo envelhecido é afastado em razão dos efeitos dos discursos que precedem a velhice e refletem no corpo.

Rosona está posando de estátua diante do espelho coroado, os braços languidamente erguidos para prender os cabelos no alto da cabeça. Está sorrindo para a própria imagem que parece filtrar uma certa luz cálida, Sou o outono, diria a imagem nua que se imobilizou no instante de perfeição. Não fora o triângulo do púbis todo borrado de tinta negra, travessura de algum moleque obsceno que passou lambrecando as estátuas do parque (TELLES, 1989, p. 31).

Nesse fragmento, ocorre o descortinamento do seu corpo frente ao espelho, ela encara o reflexo da sua imagem e olha estaticamente para o seu corpo, é como se ela estivesse performando artisticamente a sua nudez para si num estado de contemplação. Compreendemos isso a partir da visão de Rahul, que percebe a personagem posando como se fosse uma estátua, e chama atenção a maneira como ela fixa o seu olhar nas suas formas.

O inesperado acontece nesse momento, ela sorri perante a sua imagem, que é clareada pela luz do dia, tornando visível a textura e as marcas da velhice no seu corpo. No sentido aqui exposto, a sua imagem, de acordo com Rahul, diria que “Sou o outono”; a simbologia dessa palavra está ligada ao tempo da transformação, e é considerada uma época de transição que

“[...] simboliza a alternância cíclica” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 462), marcando o ritmo da vida: “[...] nascimento, formação, maturidade, declínio” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 462). Portanto, o outono vem representar o tempo do envelhecimento da personagem.

Sob esse ponto de vista, compreendemos que o romance abre margem para refletir como o corpo na velhice é operado por mecanismos que produzem e reproduzem significados culturais, que geram atribuições desse corpo no mundo, e como as mulheres nesse processo do envelhecimento se encontram numa dimensão discursiva, que opera nos seus corpos, construída pela linguagem. Nossa reflexão corrobora com a perspectiva da pesquisadora Goellner (2008), no seu texto “A produção cultural do corpo”; a própria autora afirma que “O corpo é também o que dele se diz e aqui estou” (GOELLNER, 2008, p. 31).

Por esse ângulo, os discursos refletem nos modos de perceber o corpo como produtor de linguagem, sendo compreendido enquanto “representações estas que não são universais nem mesmo fixas. São sempre temporárias, efêmeras, inconstantes e variam conforme o lugar/tempo onde este corpo circula, vive, expressa-se, produz-se e é produzido” (GOELLNER, 2008, p. 31). Em vista disso, o corpo se movimenta nas possibilidades infinitas de sua representação, uma vez que as “pedagogias em circulação” são fonte inesgotável de imagens que se concentram nos modos de ser percebido o corpo — especialmente da mulher idosa —, seja em “Filmes, músicas, revistas e livros” (GOELLNER, 2008, p. 31). Assim, o corpo da mulher é pedagogizado com narrativas de um corpo “imperfeito”, pois se afasta enquanto referência, e torna-se “marginalizado” na dimensão cultural.

Daí por diante, o que vemos no romance é o tom confessional da personagem diante do seu corpo, que dá margem para pensarmos nos problemas relativos à mulher na “idade da madureza”, como ela diz. Portanto, o leitor é levado a todo momento a acompanhar a recusa da velhice por parte da protagonista, e como a intimidade é um momento tão frustrante para ela.

Compreendemos que, ao mesmo tempo que é um corpo visível ao outro, e percebido por ele, esse corpo sofre com a invisibilidade, pois o olhar do gato e da sociedade distancia a velhice, e Rosa sente a inferiorização do seu corpo. Com isso, a escritora utiliza-se desse jogo da memória para revelar as fraturas ao envelhecer e a exaltação da jovialidade, sendo pontos que se acentuam no romance, uma vez que esse confronto se estabelece no corpo de Rosa, e espelha-se no comportamento da personagem em lidar com as percepções do seu corpo envelhecido.

Conseqüentemente, a negação da velhice se expressa fortemente ainda no momento em que a personagem está no banheiro em seus cuidados de beleza:

Fez caretas enquanto abria o armário espelhado. Da prateleira mais alta tirou a sacola de estampado vermelho-branco representando uma poética caçada. Desenfurnou os petrechos que já conheço e foi alinhando um por um no mármore da pia, a bisnaga da tintura de cabelo. O frasco de água oxigenada cremosa. A escova de cabo longo e fibras enegrecidas. Uma bisnaga que não usa nunca mas que sempre deixa aí enfileirada. E as luvas de plástico amarelo, manchadas de negro. Pegou o copo de gargarejo com os anjinhos esvoaçando no vidro. Piscou para mim através do espelho. Está me namorando, Rahul? Não posso, querida, você mandou me castrar, respondi. Descansei o focinho no banco acetinado, ela poderia me poupar. Mas quem não poupa nem a si mesma não iria agora poupar um gato (TELLES, 1989, p. 30).

Há, nesse fragmento, os sinais da velhice nos seus fios de cabelos, que ela busca encobrir os grisalhos, aqui a ação da personagem é de utilizar tinta de cabelo para camuflar o que ela tenta esconder, que é a sua velhice. Mesmo sendo uma prática para mulheres nessa idade que utilizam desse tipo de produto pela questão da vaidade e, sobretudo, para o outro não enxergar nela uma mulher desleixada que não se cuida. Dessa maneira, nesse universo da beleza, a imposição desse feito é uma realidade tortuosa para a mulher que é, muitas vezes, aprisionada nessa alienação que ser natural é um risco, e torna-se uma ameaça para ela mostrar a sua velhice.

Se antes a preocupação da personagem era se olhar no espelho, por outro lado, se acentua o horror de olhar as mudanças no seu cabelo, visto que o cabelo, simbolicamente falando, “[...] é um vínculo, o que lhe permite ser utilizado como um dos símbolos mágicos da apropriação, e até mesmo da identificação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 203). Aqui o cabelo faz parte de um processo de não identificação por parte da personagem, que se encontra inconformada com os sinais que surgem na sua pele e nos seus cabelos. Por esse ângulo, o cabelo faz parte dessa transição; a mulher se encontra imbuída nessa busca de identificação existencial, assim como Rosa.

Essa sensação de não pertencimento da personagem no mundo se configura por meio de como a sociedade produziu na sua cultura — a exclusão —, que opera para despotencializar os corpos envelhecidos, uma vez que sofrem com os efeitos da marginalização que se intensifica diante do controle exacerbado em que a sociedade investe na eterna juventude, atribuindo a esse “corpo inexpressivo” como nos fala Swain — um espaço que o limite, o desvalorize e o oprima —, em face de negarem o seu corpo, a sua história e a sua subjetividade.

Com base nessa percepção, notamos que essa crise de idade da personagem se potencializa na busca constante do corpo ideal — lugar do corpo jovem, belo e firme que a personagem busca incansavelmente por meio de produtos estéticos chegar a esse corpo idealizado que é alimentado na imaginação das mulheres na velhice

Entendemos que os “velhos” tabus repressivos em torno desse corpo que sofre com os efeitos do “ideal” estão presentes no mundo através de mecanismos de expressão midiática que

veiculam “corpos com vivacidade” e reforçam a juventude, a beleza e a saúde. Em contraste, desvinculam o corpo envelhecido por não oferecer um corpo firme, e por meio desses veículos proliferam discursos que instituem nesses corpos significações que reverberam nas imagens no imaginário social. Sendo assim, compreendemos que o corpo envelhecido enquanto materialidade no mundo é percebido como estranho, lido como modelo que foge desse ideal, que se configura como parâmetro que afasta esses traços e revela a alteridade na percepção do corpo.

Percebemos, então, como Telles abre margem para pensarmos o corpo da mulher devastado diante de uma pressão social que colide em seu corpo. Além do mais, ao promover essa discussão diante do sentimento de perda que é o envelhecimento na dimensão biológica e social; e, sobretudo, ao compreender como a velhice é percebida no corpo, nos leva a pensar na projeção da velhice no corpo feminino da personagem, e de que maneira esse corpo está suscetível às reminiscências de imagens ao se encontrar presa nessa convergência entre o passado e o presente do seu corpo envelhecido, que busca sobreviver ao mal-estar na senescência.

A esse respeito, Tanto Beauvoir (2016) quanto Marzano-Parisoli (2004) refletem como a velhice e o corpo da mulher sofrem com as ameaças, pois a dificuldade de aceitar a velhice é um processo inacabado em confronto com o ideal de corpo e a preservação da juventude que é cultuado na contemporaneidade.

Retomando à análise, o Gato Rahul ainda continua com o seu relato, Rosa diz:

Não sei por que esses bandidos tinham que nascer brancos, resmungou ela. Já estava de luvas quando mergulhou mais uma vez a escova na tinta do copo. Inclinou-se para a frente. Abriu as pernas e bem devagar foi passando a tinta nos pêlos do púbis. Com a mão livre, abriu a caixa rosada no tampo de mármore e dela tirou um lenço de papel para limpar o fio de tinta negra que lhe escorria pela coxa, Ô, meu Pai!. [...] *Ouvre-moi ta porte, pour l' amour de Dieu!*, cantarolou com afetação, abotoando a boca até tocar no espelho. Pelo amor de Deus, repetiu e desviou o olhar para as luvas enxovalhadas, abertas no mármore. Calçou de novo as luvas e afundou devagar a escova a tinta do copo. Começou a retocar os cabelos grisalhos das têmporas. Sujou a orelha, limpou-a. Estava triste (TELLES, 1989, p. 30-31).

Percebemos as tentativas da personagem em camuflar o seu envelhecimento, utilizando de subterfúgios como tingir os pelos, o cabelo, os excessos de banhos e cremes para pele. Em seu momento íntimo, Rosa desnuda o seu corpo e começa os truques para disfarçar os pelos na sua região íntima e no seu cabelo. Esquecendo-se por um momento sozinha, ela se permite cantar enquanto tinge os seus pelos, mas é interrompida novamente ao se olhar no espelho, que reflete a aparência que ela tanto busca esconder. Sentindo-se fragilizada perante a sua imagem

refletida, uma vez que sua atitude já é esperada em desviar o seu olhar rapidamente, começa tudo de novo em tom de silêncio, e:

Antes da operação-tintura chegar ao fim, Rosona já estava exasperada. O corpo de tinta tombou no mármore e ela gemeu. Não! [...] Quando a escova caiu, arrancou bruscamente as luvas e atirou-as dentro da pia. Bosta! Lavou as luvas. Lavou o corpo, a escova. Devolveu os objetos aos seus lugares, apagando com a obstinada precaução de um criminoso os últimos vestígios de tinta. Quando viu tudo limpo, abriu o pote de creme que tinha o contorno de uma tartaruga na etiqueta dourada. Lambuzou as mãos, a cara. Sentou-se nua na borda do bidê. Acendeu um cigarro. Com a cara branca de creme e a auréola da cabeleira esgrouvinhada, escorrendo tinta, ficou um palhaço à espera da roupa para entrar no picadeiro (TELLES, 1989, p. 32).

É importante pontuar que os subterfúgios encontrados pela personagem são práticas presentes no cotidiano da mulher (cuidados estéticos). A protagonista utiliza-se de ações para camuflar os fios brancos que vão surgindo, sendo sentidos por ela como um aviso da sua velhice no tratamento íntimo com o seu corpo. Essa questão é tratada pela Bordo (1997), pois o corpo é um agente da cultura e os processos estéticos ou cirúrgicos são reflexos das normas sociais, que reforçam a imagem e os modos de ser e estar no mundo.

Em um salto analítico, visualizamos, em outro momento, a depreciação consigo mesma perante sua condição, quando Rosa, diz “— [...] às vezes quero morrer para depois ressuscitar jovem igual ao retrato que o polônês fez. Mas a gente não pode escolher a ressurreição, pode?” (TELLES, 1989, p. 131), sendo visíveis aqui os confrontos da personagem (uma luta interna e externa em lidar com a velhice), estando presente também na seguinte passagem: “E eu aqui gritando e gritando, Quero de volta a minha juventude! [...] Querida, pode me trazer um pouquinho de uísque?” (TELLES, 1989, p. 132). Está clara nas passagens a inquietação da personagem, que ora se questiona sobre a morte para nascer jovem, ora clama pela sua juventude. São momentos como esses que mostram a vulnerabilidade de Rosa, em confronto com o seu envelhecer, e a todo momento ela sente que foi traída pelo tempo, sentindo-se esgotada de lutar contra as transformações naturais do seu corpo.

A personagem a todo momento no interior do enredo volta-se para si, num estado caótico de negação e frustração que residem no fato de que Rosa tem medo da velhice, pois absorveu nas práticas sociais um preconceito exacerbado; seu discurso espelha essa aversão que tem em relação ao seu envelhecimento. Essa recusa dela muitas vezes é realçada quando está na psiquiatra, ela diz: “— Eu gostava de mim, Ananta. Agora me detesto. Ô! meu Pai, é horrível. Conviver comigo mesma, horrível [...] Está me ouvindo?” (TELLES, 1989, p. 122). A consciência da sua decadência a leva a um conflito tortuoso em relação à sua aparência, e esse

desprezo é percebido nos momentos analisados no decorrer do texto, esse enfrentamento da personagem com a passagem do tempo.

Enquanto isso, ela se define como uma rosa despetalada: “Minha pele amoleceu [...] Murchei hem?!” (TELLES, 1989, p. 104). Esse horror se intensifica também quando ela diz: “[...] Mas por que enfeitar este corpo que agora detesto? Nem é detestação mas desprezo, o traidor” (TELLES, 1989, p. 50). De modo geral, pode-se dizer que a velhice, na visão da protagonista, é “[...] a pior das doenças” (TELLES, 1989, p. 26), e ela revela no interior do romance como o tempo não espelha apenas a velhice no seu corpo, mas como internamente a personagem se encontra vivendo em ruínas.

3.3 Novos voos

Intitulamos este tópico como “Novos voos”, pois acontece no interior do romance a ressignificação do passado, em que Rosa Ambrósio busca alçar novos caminhos no seu presente, pensando no futuro próximo. Todos os acontecimentos na vida de Rosa a levaram a esse encontro com uma nova possibilidade de vida, e a personagem se desprende do inconformismo, tão latente nos seus relatos e ações, e mostra ao leitor que está pronta para seguir e sair daquela desordem na qual se encontrou vivendo por anos.

Nossa leitura se dividiu em dois momentos de análise, na primeira fase consideramos abordar a o papel da memória, a velhice, e como a personagem lida com a sua condição e o seu corpo. A discussão refletiu o enfrentamento da sua realidade decadente e evidenciamos o corpo sendo traçado nesse processo de consciência e autoconhecimento mobilizado pela personagem.

Nessa segunda fase do romance, percebemos que a personagem está lúcida e tem um momento de reflexão não apenas da sua atual condição, mas pensa o porquê de ser tão sozinha, sentindo-se sem pertencimento, e reflete sobre a solidão, que “[...] é insuportável nesta encrenca dos diabos que é a vida, o mundo. O homem precisa do outro sim porque mesmo atormentando exige se olhar no espelho mais próximo que é a sua medida” (TELLES, 1989, p. 178). Ela toma uma decisão na busca por ajuda em uma clínica de reabilitação, na tentativa de se curar do seu alcoolismo, já que a velhice não tem cura.

Interessante ressaltar que a decisão tomada por Rosa é motivada pela sua solidão. Assim diz a personagem: “O homem precisa sim do outro porque mesmo atormentando e atormentado exige se olhar no espelho mais próximo que é a sua medida” (TELLES, 1989, p. 178). Isso a faz querer trazer mudança para a sua vida para ter de volta Diogo, como uma companhia na sua velhice. Ela até justifica que ele pode ter outras mulheres, e se agarra na esperança de tê-lo

novamente. Desse modo, a personagem ressignifica a solidão e o abandono, à procura de uma nova possibilidade de vida sozinha ou não; nesse momento seu presente ganha um novo sentido em encarar o seu retorno aos palcos, sendo assim, consideramos ponto de partida para o seu (re)começo na vida e no teatro.

A reconciliação que ela tanto negou todos esses anos à sua idade e ao seu corpo acontece, assim diz Rosa: “Fiz as pazes com meu corpo, porque fiquei com pena dele, faz o que pode para me agradar, para corresponder, consegue? Fico comovida, tantos anos de luta, quase sessenta e esse corpo ainda de pé, perdendo um pouco o equilíbrio, mas de pé o pobrezinho” (TELLES, 1989, p. 89). A ressignificação da personagem diante do seu corpo, lugar esse que ela tanto rejeitou em busca da sua jovialidade perdida.

A escritora nos apresenta um romance que lida com os problemas da mulher na velhice, elencando questões que estão além do fato biológico, pois a sociedade intervém na maneira como a velhice é percebida, uma vez que as referências negativas contribuem para construção social na percepção do corpo degradado pelo envelhecer. Além do mais, a luta de Rosa não se deu apenas no plano da velhice, o fato da solidão acompanhá-la a fez estagnar nos anos que passaram na espera de respostas e começa a refletir o porquê de ser tão sozinha, ela diz: “quero ficar repetindo acho a solidão repelente [...]” (TELLES, 1989, p. 178).

Entendemos que o apego às suas memórias e reflexões sobre o passado são tentativas de Rosa compreender os abandonos das suas relações afetivas, que tanto a afligem e contribuem para sua decadência, e a conduzem a (re)pensar o enfrentamento do seu medo de envelhecer e a devastação da solidão, pois encara viver a sua vida desprendendo-se do passado que tanto a frustrou.

Esse enfrentamento de Rosa diante dos seus antigos fantasmas se dá com seu retorno aos palcos, em que a personagem está escalada para uma nova peça após anos afastada do teatro. Dessa vez, Rosa não precisará de máscara para encenar a peça, que tem como título “Doce Pássaro da Juventude”, é como se fosse uma alusão à experiência vivida na pele pela personagem, que se encontra num processo de reconciliação consigo mesma. Por isso, intitulamos esta parte da discussão “Novos voos”, pois marca essa busca por novas realizações de sonhos e desejos antigos, ou até mesmo melhores oportunidades da vida. E é o que acontece com Rosa, que vem rompendo, nas partes finais da narrativa, com as barreiras da velhice e buscando se reencontrar nos palcos, que são a sua paixão.

Em linhas gerais, o ponto de vista da personagem em não aceitar a velhice é o que consideramos analisar no interior da obra. No decorrer da análise, essa visão crítica de Rosa a respeito da sua condição abre margem para percebemos a denúncia da crise do envelhecimento

da mulher, e com essa crise se instala a solidão, que a própria sociedade impõe aos sujeitos velhos. Dentro desse contexto, a escritora chama atenção para essas questões da velhice e, sobretudo, como se agrava para a mulher o temor da finitude. O romance, portanto, abre caminhos para compreendermos, na ficção moderna, como a velhice feminina é abordada de maneira crítica e significativa no universo lygiano.

4 NOVAS VOZES NA CONTÍSTICA BRASILEIRA NO SÉCULO XXI

Neste último capítulo, analisamos os contos da escritora Cíntia Moscovich, *Aos sessenta e quatro*, e *A patética história da loba faminta e banguela*, da escritora Ivana Arruda Leite. Nossa leitura segue os objetivos elencados anteriormente, perceber como o corpo se acentua nos contos, observar as percepções das personagens em lidar com a velhice. Observamos também como emerge a presença da morte e da sexualidade da mulher longeva.

Palavras iniciais

Vivemos num contexto de novas vozes na ficção brasileira. Vozes essas que a literatura de autoria feminina vem acessando nos últimos tempos através da ruptura do “[...] silêncio dos grupos marginalizados” (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 14). É nessa perspectiva que as personagens velhas emergem num espaço plural em que são visibilizadas, uma vez que o campo literário evidencia a tendência da “feminização da velhice” nas narrativas contemporâneas.

Desse modo, a representação de figuras marginalizadas (sobretudo as mulheres velhas) ocupa lugar significativo no discurso literário nas últimas décadas. O fazer literário passou/passa por uma verdadeira transformação, e com esse impacto os novos olhares romperam com a invisibilidade e as ausências do passado.

No cenário da literatura de autoria feminina:

tais mudanças evoluíram em proporção geométrica e alteraram não só seu lugar na sociedade, mas principalmente sua consciência do próprio eu, em relação à imagem-de-mulher da Tradição e em face do mundo em transformação. Não há dúvida de que o atual interesse pela literatura escrita por mulheres está visceralmente ligado a essa metamorfose cultural-social-ética-existencial em processo, e que se vem expressando na poesia, no romance, na ficção, no teatro, no ensaio, etc. (COELHO, 2002, p. 17).

A autora abre caminhos para refletirmos como as personagens velhas vão assumindo outros papéis e comportamentos, e mobilizam a ruptura das “barreiras simbólicas” impostas na velhice. Essas mudanças são visualizadas sobretudo nos contos selecionados, pois essas mulheres não apenas potencializam o seu lugar na sociedade, mas passam a (re)construir uma nova consciência de si num mundo em processo contínuo de transformação. E essas narrativas do agora são expressão de temas como o corpo, a sexualidade, a sensualidade, a identidade, a subjetividade, entre outras questões sobre a mulher.

É nesse sentido que buscamos trabalhar com os textos das escritoras Cíntia Moscovich e Ivana Arruda Leite, por privilegiarem a velhice como tema central das suas narrativas e se

debruçarem numa discussão que rompe com o silenciamento histórico, e trazerem para dentro do relato o protagonismo da mulher e a vivência do envelhecer nos seus corpos¹⁶.

4.1 CORPO E ENFERMIDADE: ruptura e autorreflexão ao envelhecer no conto “Aos sessenta e quatro”, de Cíntia Moscovich

A escritora gaúcha Cíntia Moscovich explora com sutileza e sensibilidade a temática da velhice feminina no conto *Aos sessenta e quatro*, que integra a coletânea de textos “Brilhante que é a chuva”, publicado em 2012. A narrativa retrata a trajetória de Neide, uma dona de casa, mãe, esposa e empreendedora que busca libertar-se da sua vida monótona. Narrado pelo ponto de vista do narrador heterodiegético, que mergulha no cotidiano e na intimidade da personagem, sobretudo ao revelar um eu que sofre em silêncio. Esse ponto de vista nessa narrativa é compreendido como narrador onisciente neutro, que relata as falas e as ações da personagem na sua voz própria (FRIEDMAN, 2002). A escritora utiliza esse tipo de narrador em terceira pessoa, que apresenta o estado mental e os cenários da protagonista num discurso direto dentro da narrativa.

Moscovich (2012) é conhecida por suas obras que contemplam temáticas sobre a condição feminina, e o seu livro, “Brilhante que é a chuva”, é um exemplo disso ao abordar temas relacionados à mulher em boa parte dos seus textos. Para Coelho (2002), a escritora vem de uma geração dos anos 1990, que se firmou no panorama da literatura brasileira contemporânea ao ser reconhecida como uma das “autênticas vozes” pela crítica literária.

Os seus escritos evidenciam uma:

Autêntica escrita de mulher, que tece com as mais simples experiências da vida, da infância à maturidade, e que só as mulheres conhecem. Experiências, aparentemente banais, sempre centradas no cotidiano comum, no qual a voz narradora vai abrindo rasgões, que mostram o oculto, o encoberto, que acaba por descobrir o eu a si mesmo. Discurso fragmentado, em que o passado, presente e futuro se misturam, o de Cíntia se constrói em plena sintonia com a visão-de-mundo contemporânea. Escrita aparentemente displicente e casual, mas alicerçada numa aguda percepção da vida, cujas dores e desencontros acabam sendo superados por uma imensa e plena entrega do eu ao viver” (COELHO, 2002, p. 126).

Nesse conto em questão, veremos na experiência da personagem o cotidiano e a simplicidade da vida de Neide. O narrador vai nos mostrando no interior dela as suas dores e o processo de autoconhecimento que a atinge na velhice. É uma narrativa fragmentada por

¹⁶ É importante destacar que as escritoras integram a coletânea de textos “25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira”, organizada por Luiz Ruffato. Inseridas dentro do panorama da literatura de autoria feminina, as autoras surgem como “novas vozes” na cena literária.

mostrar a brevidade dos *flashes* das suas memórias e o descontentamento diante da efemeridade da vida. Por isso, buscamos dividir a análise em três momentos: “Laços desfeitos”, “A velhice é inevitável” e “A resignificação da doença”, de maneira que o leitor possa visualizar a trajetória de uma mulher envelhecida que se encontra num drama íntimo.

4.1.1 Laços desfeitos

A infelicidade conjugal é umas das circunstâncias que a personagem protagonista, Neide, se vê, no confronto com os impasses do seu casamento em ruínas no conto *Aos sessenta e quatro*. A escritora constrói uma narrativa que expressa a trajetória de uma mulher que vivencia a instabilidade do matrimônio na velhice e a desordem dessa relação desgastada pelo tempo, mas também a sua relação com o seu corpo e a velhice.

Além disso, Neide é a personificação de uma dona de casa, mãe, esposa e a genitora do lar, produzindo bolos na cozinha da sua casa desde que o marido, João Carlos, foi demitido vivendo isolado no quarto; ele demonstra sinais depressivos e vive às custas da esposa por anos, sem perspectiva de vida num conflito interno de frustrações.

Apesar do silêncio que se instaurou com o passar dos anos, Neide começa a perceber que, após anos de casamento, seu marido não é o mesmo. Ela percebe o comodismo da relação mantida durante todos esses anos, presos num casamento falido e convencional. Dessa forma, a realidade de uma vida pacata, os filhos crescidos e o silêncio que pendura na relação os mantêm refugiados num lar que esconde a instabilidade do casamento na presença dos não-ditos, da falta de afeto e desejo pelo outro.

Assim, Moscovich apresenta o símbolo da casa em ruínas devido aos conflitos que desestruturaram o espaço, que deveria representar afetividade e união, visto que a relação conjugal desintegra devido ao desgaste da cena íntima e social do casal. Tanto Neide quanto João Carlos se escondem um do outro nos afazeres do dia a dia, principalmente Neide. Ela tem seu refúgio na produção de bolos e passa a maior parte do dia na cozinha ou nos afazeres domésticos, e o seu marido recluso no quarto, aparece vagamente quando precisa dela. São esses comportamentos que demonstram a fragilidade da união, agravados pelo distanciamento dos personagens na velhice.

A crise familiar é uma discussão fomentada pela crítica literária Elódia Xavier, no seu texto *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*, no qual constrói um percurso analítico que demonstra como estava sendo representada a estrutura familiar em narrativas escritas por mulheres. Sua ótica de perceber as configurações familiares na literatura brasileira

faz-nos ler como essa família, construída pela escritora, também aponta para crise familiar e desconstrução da mesma, pois “[...] as mudanças sociais vêm sugerindo novas formas de relacionamento, que escapam à rigidez e pobreza das instituições” (XAVIER, 1998, p. 120). Ou seja, o texto de Moscovich nos permite ler a condição da mulher que vive numa dedicação ao priorizar a família, assim, a personagem se viu assumir responsabilidades da casa, dos filhos, do marido e do trabalho. Portanto, dentro dessa narrativa, o laço familiar é mantido pela mulher que protege sua casa e seus familiares.

O início da narrativa marca bem o sentimento maternal da personagem Neide, que está concentrada batendo bolo e nesse momento recorda dos seus gêmeos na infância. Em primeiro momento, observa-se que a escritora se utiliza do narrador heterodiegético para relatar as ações da personagem:

Revirou o creme que ainda borbulhava, pof, de vapor quente, um cheiro doce que lembrava o mingau dos gêmeos. À lembrança dos filhos, sorriu com ar lamentoso, ela que vivia cheia de suspiros pelos dois. Lembrou do trabalho danado para embalar as crianças, noites em claro, manhãs zonzas lidando com as panelas, de onde tinha tirado forças? João Carlos nunca estava onde dele se precisava, aquela depressão, aquela apatia, João Carlos e suas muitas horas de sono, João Carlos derrotado antes do jornal da meia-noite e bem depois do despertador que o tirava da cama, uma pessoa envelhece só de cansaço e solidão. Sessenta e quatro anos podem ser cem (MOSCOVICH, 2012, p. 84).

O cheiro desencadeado na produção de bolo desperta na personagem lembranças que estavam adormecidas, e revive nostalgicamente os percalços da maternidade, tanto positivas pela dedicação, cuidado e proteção com os seus filhos, quanto negativa, pela ausência de João Carlos na criação. Neide se apega à maternidade e sente saudades dos filhos que estão distantes, e nesse momento, reflete sobre o papel de ser mãe e as dificuldades em criar os gêmeos, ao se dividir com o trabalho doméstico e fazer bolos para fora.

A desestruturação familiar decorre dessa relação sem comunicação, sobretudo por parte do pai, que se afasta do seu papel, e a personagem se desdobra ao criar os filhos e gerir financeiramente o lar. Desse modo, Moscovich desconstrói, nessa narrativa, o projeto de família patriarcal, cujo papel do homem é assumir o sustento da família. Em vez disso, João Carlos é desempregado e fracassado, enquanto Neide assume a dinâmica da casa e é dona da sua pequena empresa. Portanto, Neide é a força do lar e durante todos esses anos dedicou-se à sua família.

A escritora questiona o papel do masculino ausente na função de pai e marido, corroborando, assim, para a instauração do conflito na vida a dois, que está saturada pelas circunstâncias do dia a dia, e a própria personagem se dá conta ao questionar a infelicidade do seu casamento.

Dessa maneira, a configuração de família em que a mulher é a “chefe da casa” por meio da sua autonomia, embora o espaço privado/doméstico seja um lugar de rotina onde a personagem vive, ainda é um lugar de ruptura e conscientização que mobiliza a narrativa. Com isso, a cisão da personagem entre o “destino de mulher” e a sua autonomia se chocam no confronto consigo mesma, pois a esfera do matrimônio está deteriorada e a crise na relação é o ponto de partida para repensar o seu papel enquanto esposa e mulher.

A narrativa desvela a conscientização que Neide começa a gerir na busca pela autorrealização, pois ela se doou à maternidade e ao marido, esquecendo-se das suas vontades, e percebe como negligenciou a sua felicidade numa situação insatisfatória por longos anos com João Carlos. A insatisfação leva à decisão do divórcio, que é o ponto de partida ao fugir da lógica de manter o casamento fracassado até o fim. Portanto, Moscovich propõe, a partir da sua narrativa, o discurso feminino que subverte e desmistifica o “destino da mulher” na velhice.

Além disso, o divórcio é uma das motivações do recomeço para Neide, diferentemente de João Carlos, que não aceita o fim. Para a família, o choque do divórcio e a insistência de fazerem ela mudar de ideia, ou até mesmo a busca em compreender o porquê da atitude da mãe, são motivações que confrontam a personagem. Ela sabia que ao tomar essa decisão não mudaria apenas a sua vida, mas a da sua família, que não encara de bom grado. Essa ação inesperada é vista como impulsividade por todos, João Carlos encara sua decisão de maneira negativa e, ao ir embora na tutela dos filhos, ele chama Neide de louca.

Era inevitável a separação que arrastou por anos a insatisfação e o desgaste visível da relação. Portanto, lê-se, aqui, o divórcio como uma expressão de liberdade, a qual Neide ressignifica o seu passado na busca de se reconhecer. Essa reinvenção da personagem pode ser lida como uma denúncia aos valores patriarcais, pois o divórcio não era uma decisão bem quista para a mulher nas décadas passadas.

Com efeito, a autora elabora uma narrativa que mostra a travessia da personagem Neide, por meio do narrador que mergulha na intimidade da protagonista, e mostra-nos os sentimentos e a trajetória de vida de uma mulher que se vê assumindo vários papéis no espaço doméstico. Desse modo, percebemos como o papel feminino reforça a idealização de felicidade da personagem. Mas, ao mesmo tempo, é questionado por ela, pois Neide começa a construir o senso crítico em relação ao seu papel de mãe, esposa e mulher.

4.1.2 A velhice é inevitável

O enredo da narrativa se concentra no espaço doméstico, lugar esse que provoca reflexões na protagonista, sobretudo quando Neide estava cozinhando seus bolos. Nesse momento, ela é interrompida com uma reportagem na televisão que chama sua atenção. O narrador atenta ao fato que: “Neide nunca tinha pensado naquilo até que, mexendo um cremezinho de laranja na cozinha, a tevê sobre o balcão ligada, a nutricionista do programa das dez da manhã falou: — Ninguém é obrigado a parecer velho” (MOSCOVICH, 2012, p. 81). Ou seja, essas palavras da nutricionista ecoaram no pensamento da protagonista, que é bombardeada com discurso pautado no corpo; o efeito de tal discurso se constrói a partir de um controle em torno da percepção da imagem.

A escritora traz para dentro da narrativa como a imagem do corpo é explorada pelo discurso midiático, que constrói parâmetros de beleza e técnicas de cuidados. Nesse fragmento destacado pelo narrador, “Ninguém é obrigado a parecer velho”, a fala da nutricionista abre margem para refletirmos sobre a camuflagem dos traços do envelhecer, que é uma maneira de esconder a idade. De acordo com Mascaro (1997), negar o envelhecimento é uma estratégia para cultivar a juventude, pois o sujeito é instigado pelo consumo a buscar subterfúgios (pintar cabelo, cremes para pele, procedimentos estéticos) para mascarar os sinais da velhice.

De fato, as referências de imagens sobre o corpo envelhecido são quase nulas, por isso o ideal de aparência jovial que as mulheres buscam é uma maneira de esconder os sinais. Swain (2008) revela que: “o corpo não é velho senão em relação a um referente que, hoje, se chama ‘juventude, um valor entre outros, suscetível de mudança, segundo os espaços e as culturas” (SWAIN, 2008, p. 263). É partindo desse pensamento que percebemos como o corpo da mulher tornou-se um modelo significativo na construção da feminilidade, por isso, o corpo se encontra dentro desse controle, que assegura o ideal de corpo e tem como objetivo encobrir, por meio de excessos de técnicas para a pele, a velhice. Assim, a escritora compõe uma personagem que lida com sua aparência.

Notamos ainda que as circunstâncias do momento a levam a pensar, diz o narrador: “Neide considerou que, aos sessenta e quatro anos, até que não parecia velha. Mexeu o creme com mais vigor. A dermatologista deu aparte: — Alguns estudos afirmam que a velhice começa aos trinta e seis anos de idade” (MOSCOVICH, 2012, p. 81-82). A personagem incorpora as palavras da profissional da saúde, e se preocupa sobre essa questão, pois até aquele momento não tinha refletido sobre ser uma mulher idosa, e a inquietação dela surge mediante o peso dos discursos, que possibilitaram um momento de reflexão.

É nesse momento a sós na cozinha que ela é tirada do espaço doméstico e desestabilizada, por meio do bombardeio de palavras que despertam um processo de autorreflexão, pois a personagem se mostra insatisfeita com a sua vida e causa um confronto consigo mesma, que se estende em outros momentos na sua intimidade.

Nesse sentido, percebemos que a personagem se vê restrita no espaço doméstico, pois é nesse lugar que a trama se constrói. Assim, o narrador compartilha que aos trinta e seis anos Neide estava casada havia doze anos, mãe de gêmeos e sustentava o lar; e João Carlos se mantinha distante da família em decorrência da depressão, e se estende até a sua velhice deprimido dentro de casa e distante de Neide. Portanto, o despertar da sua vida monótona ocorre por meio do desmoronamento da ordem do seu lar ao se deparar com os discursos de um programa de televisão, que a fazem questionar sobre o seu casamento e a sua velhice.

Enquanto isso, o narrador compartilha que Neide revela o conflito que se instaura por meio da inconformidade na sua vida ao se deparar com a fala da apresentadora, a qual “[...] considerou que tudo dependia do estado de espírito da pessoa e das escolhas feitas durante a vida: — Às vezes é preciso dizer não” (MOSCOVICH, 2012, p. 82). Mas a personagem não concorda com a apresentadora, “Neide pensou que falar é fácil e que mais a vida mandava do que ela escolhia” (MOSCOVICH, 2012, p. 82).

Com base no exposto, percebemos como ela demonstra inquietação com a apresentadora, pois a vida de Neide não foi fácil, sobretudo ao enfrentar os percalços na sua trajetória; dessa forma, as escolhas nunca foram suas, mas sim das situações que a levaram a se doar para manter o seu lar e a criação dos filhos. Portanto, Neide se vê sendo confrontada com palavras que revelam uma realidade que ela não tinha refletido, pois durante todos esses anos ela se absteve de cuidar de si para cuidar do outro.

A narrativa segue com Neide na cozinha, quando ela escuta as palavras do geriatra na televisão, para ele: “[...] — As pessoas podem continuar sexualmente ativas até a morte. Literalmente, o amor não tem idade” (MOSCOVICH, 2012, p. 82). Observamos, nesse fragmento, que a questão ainda é sobre a velhice, esse especialista traz um assunto delicado a ser tratado sobre a sexualidade na velhice sob a ótica da geriatria. Ele destaca como os velhos são ativos, e vai na contramão do discurso construído socialmente de que eles não têm desejos e vida sexual. O geriatra traz uma importante contribuição ao promover um olhar sobre o tabu em torno da velhice. Com isso, sua fala atinge a personagem ao se dar conta do seu marido, o qual entra na cozinha, e o encara ao perceber como os anos o degradaram, pois João Carlos é um homem acomodado, descuidado e incômodo; assim, “[...] Neide pediu pelo amor de Deus

que ele fizesse a barba, tomasse um banho e trocasse de roupa [...]” (MOSCOVICH, 2012, p. 83).

Nesse viés, o efeito dos discursos dos especialistas torna-se latente no pensamento da personagem, que se vê mergulhada na sua trajetória, pois a mídia aqui surge como um mecanismo de denúncia na narrativa, ou até mesmo no caráter de mostrar como a velhice é monitorada pelo mesmo. Portanto, a noção de maquiagem a velhice é uma amostra das proliferações de discursos no imaginário social para negá-lo.

Desse modo, a autora constrói a condição da velhice enquanto características físicas e psicológicas da personagem, possibilitando-nos ler o protagonismo da mulher envelhecida expressa na narrativa, explorando por meio das suas reflexões as circunstâncias da sua decadência e os ressentimentos do seu passado. O conto aponta para o desvelamento das preocupações que começam a surgir, uma vez que o conflito se instaura, seja pelo seu divórcio ou o seu encontro com a velhice; assim, a personagem atravessa a narrativa numa crise pessoal.

Aos sessenta e quatro, Neide nunca parou para refletir sobre a sua velhice, pois os afazeres domésticos e o trabalho ocupavam sua rotina. Na narrativa chamou atenção como o corpo da personagem é o abrigo das suas frustrações, que dá lugar ao conflito interior que se instaura gradativamente no seu processo de autoconhecimento. É um corpo em ruínas, em decorrência da ação do tempo que marca os vincos da sua pele. No entanto, ela não tinha refletido até aquele momento sobre envelhecer, mas os ecos dos discursos dos especialistas corroboram para estar imersa nas suas reflexões e percepções de si.

O relato mais doloroso para Neide é a parte do banho, é nesse momento que entra em contato com o seu corpo, tanto pelo toque das suas mãos quanto ao se olhar refletida no espelho. Ao desnudar-se, o narrador diz:

Já no banheiro, foi girar a torneira da ducha, e o jorro redondo, a água no chão do boxe formando uma poça bem grande e logo a poça se escoando, redemoinho pelo rabo, e mais água, poça, redemoinho, ralo, redondo. Nua, Neide esperava que a água do chuveiro esquentasse: braços enrolados contra o corpo, deu as costas para o espelho, fazia anos que não via a si mesma refletida, os seios pesavam em dobras, a barriga sobrando flácida, não merecia o desgosto de se olhar no espelho, uma mulher de sessenta e quatro anos não tem o corpo de uma mocinha de vinte (MOSCOVICH, 2012, p. 90).

Vimos, nesse momento, como se revela a intimidade da personagem ao se perceber nua e o seu reflexo mostrar os vincos acentuados na sua pele, marcados pela idade. Dessa forma, o espelho surge como uma revelação da aparência do seu corpo envelhecido no objeto. Nas palavras de Chevalier e Gheerbrant (2020), o espelho enquanto uma superfície que reflete a

verdade, permite-nos explorar a nudez da personagem, que se encontra com a revelação da sua imagem refletida. Esse desconforto ao se ver despida mostra seu corpo decadente em razão da velhice, nesse momento Neide encontra-se fragilizada com a verdade exteriorizada pelo seu corpo, visto que ela nunca se deu conta do seu envelhecimento antes. Assim, percebe-se que a ação dela é de se fechar com os seus braços contra seu corpo; assustada, ela dá as costas para o espelho, numa forma de esconder-se de si.

É evidente que a imagem provoca na personagem um caráter de confronto com o que se vê, mostrando a realidade que a assusta no seu momento íntimo. Ela nunca tinha percebido seu corpo e como a ação do tempo se anuncia nas suas rugas, a flacidez atinge seus seios e a sua barriga. É nesse instante que a personagem se vê refletida e é inundada com o desgosto do seu reflexo. Logo, Neide sente o peso do envelhecer e como o seu corpo se distancia de um corpo de “mocinha de vinte”.

A respeito disso, o corpo envelhecido aqui percebido mostra-nos como a decrepitude está aliada à velhice, pois é um fator externo que marca o corpo e a pele, defende Swain (2008); ou seja, as vicissitudes que se manifestam na pele da personagem são traços do envelhecimento. Quanto a isso, seu corpo pode ser lido como um “corpo inexpressivo” expressão utilizada por Swain (2008), pois passa a ser suprimido em razão das perdas que não são apenas consideradas fisiológicas.

Esse sentimento de não pertencimento da personagem corresponde a como a sociedade produz na sua cultura a exclusão, mecanismo esse que opera para despotencializar os corpos envelhecidos, visto que sofrem com os efeitos da marginalização, que se intensifica por meio do controle exacerbado na maneira como investem na eterna juventude, atribuindo a esse “corpo inexpressivo” um espaço que o limite, o desvalorize e o oprima em face de negarem o seu corpo, a sua história e a sua subjetividade.

Na esteira desse pensamento, o corpo envelhecido carrega marcas profundas ao sofrer com as idealizações do outro, ou seja, a mulher não se reconhece mais ao se perceber envelhecendo, pois a sua identidade é forjada por meio de referenciais simbólicos e culturais que atravessam o seu corpo. Dessa maneira, percebemos como a personagem estava envolvida no confronto ao se ver refletida no espelho, de tal maneira que esse processo de autoconhecimento está sendo complexo no seu íntimo, pois ela nunca tinha se despertado para tais preocupações que abriga no seu corpo, a insatisfação de se enxergar velha. A partir desse momento, ela se sente vulnerável com os conflitos internos sobre o seu corpo.

Além disso, a imagem do corpo projeta na personagem um processo de negação ao se perceber uma mulher envelhecida, insatisfeita com o que se enxerga no espelho, alimentando

sua frustração em confronto com os sinais sobre sua pele. É nesse momento que Neide encontra-se com a realidade do seu corpo, que envelhece e torna-se um corpo distante do que fora um dia; assim, a jovialidade se distancia da sua atual aparência, e instala-se a não identificação da sua própria imagem.

Observamos também a presença de outro símbolo em torno da personagem quando entra em contato com o seu corpo ao sentir a “água” escorrer por ele, aqui esse elemento pode ser lido como meio de purificação, e surge para dar sentido ao novo ciclo da personagem. Assim, destacamos esta descrição:

Fiapos de vapor anunciaram que a água estava quente, e ela deu um passo para dentro do boxe, pé na poça de água e, emparelhando o outro pé, os dois pés e pernas paralelos, ficou toda ela parada debaixo da ducha. A água batia no alto da cabeça e escorria pelas costas, pelo peito, pela barriga, pelas coxas rosadas de tão carnudas. Os dedos dos pés, polpudos, enrubesciam aos pouquinhos (MOSCOVICH, 2012, p. 91).

Percebemos como a escritora explora no banho a simbologia da água, o narrador, ao relatar o banho da personagem, torna a água um elemento presente, que revela a fluidez quando Neide entra em contato por meio do seu corpo. Para Chevalier e Gheerbrant, o banho pode estar ligado ao retorno às origens, sendo considerado uma fase de “[...] recarregar-se, de novo, [...] força nova” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 59). Esta simbologia se faz presente nesse momento íntimo da personagem ao entrar no contato com a água, então ocorre o processo de regeneração por meio do seu corpo, que é catalisador do sentir que a personagem experimenta ao se banhar. As gotas de água no chão também são um reflexo de Neide, que escoou pelo ralo. O narrador relata:

Encheu a palma côncava com xampu e passou de leve a mão sobre os cabelos. Sentiu que se ia adensando uma espuma com cheiro de frutas, entre o morango e a uva, como um chiclete de cheiro doce ou como um xarope em que a anilina imita a cor forte do açúcarado. Um vapor tão limpo. No entanto, ela passava a mão na barriga e se apalpava no umbigo e abaixo dele. Sentia dor (MOSCOVICH, 2012, p. 91).

Nesse momento, a personagem envolve-se no cheiro de frutas, que exalam um perfume agradável, e continua a ensaboar o seu cabelo. É interrompida ao sentir uma dor na barriga, tal incômodo é diagnosticado no decorrer da narrativa, sendo Neide acometida pela doença. A personagem continua seu banho apesar de sentir incômodo.

Saiu do banheiro e vestiu um roupão. O sopro do secador vinha perfumado do xampu, e ela ficou muito tempo ajeitando os cabelos. Quando chegou ao quarto, João Carlos dormia a sono solto. Deitou-se e, no escuro, sentindo o corpo frouxo do marido,

chorou e chorou por horas a fio. Conciliou o sono madrugada alta. Àquela altura, já havia decidido o que deveria ser feito (MOSCOVICH, 2012, p. 91).

Após o banho, a solidão é companheira da personagem, sentindo-se sozinha no quarto; ao lado do seu marido, que está presente dormindo ao seu lado, ela sente o distanciamento. Diante disso, Neide percebe o fracasso do seu casamento e termina em lágrimas, derrotada por sentir-se incompleta e despercebida pelo seu marido, que não lhe dá atenção e não a enxerga mais enquanto mulher; e a decisão é tomada nesse momento doloroso para a personagem.

Há de salientar que o leitor se depara com a trajetória de vida de uma mulher idosa que não se contenta com as situações do seu cotidiano, pode-se observar como ela vai sendo desconstruída durante a sua travessia na narrativa. Dessa forma, a densidade do enredo leva-nos a ler a busca incessante de si, pois Neide procura viver o que abdicou durante tantos anos: a sua liberdade.

4.1.3 A ressignificação da doença

Na leitura do conto, vão aparecendo detalhes da doença no corpo da personagem, percebemos os sinais na narrativa ao vermos Neide sentindo dores no seu dia a dia. O seu corpo é um lugar que revela não apenas a velhice, mas a doença mostra-se enquanto presságio de más notícias. Dessa forma, os sintomas da doença estavam cada vez mais presentes:

Neide sentiu uma tortura, e, de repente, a colher de pau caiu ao chão com barulho, espalhando pingos grossos de creme sobre o piso de cerâmica branco. Foi bem na hora em que João Carlos entrou na cozinha: estava com sede. **Ainda tonta**, ela se abaixou para juntar a colher [...] (MOSCOVICH, 2012, p. 82-83, grifo nosso).

Neide decide que vai ao consultório médico e leva seus exames, que estavam guardados na sua casa. O narrador relata:

Quando Neide pensou que não ia mais suportar aquelas pessoas abatidas e muito menos as conversas de horrores na sala de estar do consultório, quando já se tinha convencido de que **tudo era só excesso de zelo, os médicos faziam drama por nada**, ainda mais aquele que nem gastava dez minutos com cada paciente e que tinha pedido exames de todos os tipos e feitos, foi aí que a porta se abriu e seu nome foi chamado (MOSCOVICH, 2012, p. 85-86, grifo nosso).

Ao entrar na sala do médico, a personagem entrega seus exames e acompanha ele verificar as chapas com imagens suas. Em silêncio ele continuava analisando, eis que “coçou o alto da cabeça e olhou para Neide” (MOSCOVICH, 2012, p. 86), e continuou a observar

atentamente o material. Tornou-se aquele instante perturbador para a personagem, para quebrar o silêncio “[...] ela falou que tinha pensado em ler o resultado e que depois tinha desistido [...]” (MOSCOVICH, 2012, p. 86).

O médico não respondeu Neide e continuou concentrado a olhar seus exames, e “[...] tirou um livro bem grosso da prateleira e deu uma folheada [...]” (MOSCOVICH, 2012, p. 86). Neide estava se demonstrando ansiosa para saber o resultado, assim, “Quando o homem fechou o livro, olheiras acinzentadas pesavam de repente abaixo dos olhos, o rosto desfigurado. Ele pegou a folha de papel e sublinhou umas das linhas. — Tem uma coisa aqui — disse [...]” (MOSCOVICH, 2012, p. 86-87). Desse modo, essas palavras do médico anunciam a possível doença da personagem.

Nesse momento, o médico pede para Neide voltar no outro dia para fazer um exame, e questiona o porquê de ela sempre ir sozinha às consultas, pois a personagem já tinha comentado que tinha marido e dois filhos. Neide respondeu que não gosta de incomodar os outros. Ele aconselhou que, no outro dia, ela deveria retornar para fazer um exame e perguntou se ela poderia ir acompanhada. Nesse momento, “As pernas de Neide passaram a pesar perto da imobilidade” (MOSCOVICH, 2012, p. 87), a personagem pensa nos seus filhos, que moram em Goiânia, e no seu marido, que passa o dia em casa deitado, afinal “[...] quem iria acompanhá-la?” (MOSCOVICH, 2012, p. 87).

Além disso, nesse instante, Neide percebe que não tem ninguém ao seu lado, pois doou-se e cuidou da família, e esqueceu de priorizar também a sua vida e a saúde, que sempre ficaram em segundo plano. Ela é interrompida pelo médico, que explica a urgência de fazer o procedimento e, por isso, precisar de um acompanhante, e avisa que precisa falar com a família sobre a cirurgia dela. Nesse momento:

Neide não pensava mais direito. Vinha-lhe à mente o sacrifício que foi pagar o aviário dos meninos, a imagem dos ovos das poedeiras, da merengada, das ameixas secas das duas tortas que ainda deveria preparar para o dia seguinte, do bolo de laranja de seu Alcindo, tudo estava encaminhado com os filhos e com a produção dos doces, e mesmo assim era inútil. Ela falou: — Doutor, acho que o senhor está exagerando (MOSCOVICH, 2012, p. 88).

Novamente, a personagem pensa nos afazeres domésticos e como os filhos estavam encaminhados na vida. Ela sentiu-se sozinha. Não tinha ninguém por ela. Ela percebeu que era inútil pedir ajuda, pois os filhos tinham seus compromissos; hipoteticamente, acreditamos que Neide não queria ser vista como “peso morto” para eles. Neide achou um exagero essa cautela do médico e estava relutante em pedir ajuda. O médico diz: “— Dona Neide, a única opção é

cirurgia. Depois, se tivermos sorte, quimioterapia. A senhora não pode varrer isso para debaixo do tapete” (MOSCOVICH, 2012, p. 88).

Nesse momento, Neide é surpreendida com seu diagnóstico e “[...] antes que o médico pudesse reagir, ela deu de mão nos exames e deixou o consultório batendo a porta atrás de si” (MOSCOVICH, 2012, p. 88). Ela saiu do consultório incrédula e foi ao mercado público fazer compras do que estava faltando para produzir bolo no dia seguinte. Sem tocar no assunto quando chega em casa com suas funcionárias e seu marido, ela retoma seus afazeres.

A partir dessa constatação que o médico faz, a narrativa se desdobra na possível morte da personagem, pois a descoberta da doença consome a personagem em segredo; ela decide guardar para si essa notícia, em razão da ausência da sua família. Como observado, Neide sempre se doou, mas ela percebe que ninguém nunca cuidou dela, assim, ela mantém guardado o seu diagnóstico e a sua cirurgia.

Susan Sontag, no seu texto *A doença como metáfora*, escreveu que o câncer é considerado uma “[...] doença que bate à porta antes de entrar. E o câncer que desempenha o papel de enfermidade cruel e furtiva” (SONTAG, 1984, p. 5). Tal excerto faz-nos perceber como a doença é silenciosa na narrativa, a personagem vai percebendo os sinais de que algo está diferente no seu corpo. Ao ser diagnosticada, para ela foi uma sentença de morte, pois age de maneira abrupta ao ir embora da sala do médico com receio de todos descobrirem o que ela esconde.

Nesse caso, percebemos que Neide, ao esconder a sua doença, acredita em enfrentar sozinha essa luta contra o câncer, pois sente que não tem uma rede de apoio para acompanhá-la no tratamento. De acordo com Sontag (1984), essa “[...] doença [é] largamente considerada como sinônimo de morte [e] tida como algo que se deve esconder” (SONTAG, 1984, p. 7). Esse pensamento da autora faz-nos analisar como a doença é ficcionalizada por Moscovich, ao mostrar como a trajetória da personagem é consumida pelas dores da enfermidade, além de ser um corpo envelhecido é também um corpo que passa pelo processo da dor, assim, “A luta se trava toda dentro do próprio corpo” (SONTAG, 1984, p. 11).

Desse modo, a escritora configura a doença na narrativa como força necessária para desafiar a acomodação da vida da personagem, com a certeza de que o tempo estava passando rápido para ela e a enfermidade pode representar um fim. Mas que, no caso de Neide, aparece acompanhada da possibilidade de um recomeço de sua vida. Então, a doença representa o momento de crise que impulsiona a personagem à beira da morte ao refletir a respeito das suas próprias escolhas e desejos.

Neide resolve realizar o procedimento no hospital e, ao ser medicada, vai perdendo a consciência; a partir dali, começa a devanear em razão do estado de delírio. Ela começa a imaginar a luz redonda em cima dela, fazendo associações que seriam a energia de um sol, a ducha redonda do banho, a forma de bolo redonda etc. Foi sentindo “[...] uma náusea que logo desabou num sono pesado como um maciço de metal dentro d’água, e ela enfim via o rosto do homem que queria ver” (MOSCOVICH, 2012, p. 94).

Ao acordar, a personagem começa a ter consciência ao seu redor e nesse momento percebe que: “a luz gera o tempo” (MOSCOVICH, 2012, p. 95). Nesse caso, a luz pode ser lida por meio da clareza ao enxergar-se viva e como o procedimento foi um sucesso. Chevalier e Gheerbrant (2020) escrevem que a luz é um símbolo que significa a luminosidade, a pureza e a regeneração ao sair de uma época sombria na vida humana. Isso significa dizer que a brevidade da enfermidade de Neide foi dolorosa para ela, pois a luta em aceitar o câncer e o tratá-lo foi difícil para a personagem. Assim, a luz surge como uma espécie de ressignificação desse passado.

Além disso, não só a sua saúde está em processo de cura, mas a sua vida pessoal também mudou. Ela seguiu com sua vida, e percebeu deitada na cama que “[...] o rosto do homem que se aproximava ia dizer alguma coisa. E disse: — O médico mandou dizer que tudo correu bem. Seu marido já foi avisado. Descanse.” (MOSCOVICH, 2012, p. 95). A personagem nos surpreende ao assumir o relacionamento com seu Alcindo, esse que se fazia presente todos os dias comprando bolo de Neide; mesmo sabendo que ela era casada, ele se mantinha distante. Ela percebia os olhares lançados por ele, mas buscava afastar tais pensamentos.

Em linhas gerais, Moscovich surpreende o leitor ao mostrar a ideia de recomeço na velhice, e como a personagem faz as suas próprias escolhas. Ao final do conto, a personagem mostra ao leitor que na velhice é possível reinventar a sua vida, e ganha um sentido quando ela permitiu-se sair da sua zona de conforto e de uma relação fracassada na busca de sua felicidade. Portanto, o corpo envelhecido torna-se um aparato importante na leitura realizada, pois a personagem lida não apenas com o fracasso do seu casamento, mas também com o sentimento em relação ao seu corpo.

4.2 CORPO E DESEJO: subvertendo a sexualidade na velhice no conto “A patética história da loba faminta e banguela”, de Ivana Arruda Leite

No esteio das “novas vozes” na literatura de autoria feminina contemporânea, a escritora paulista Ivana Arruda Leite surge na cena literária no final dos anos 1990 e início do século

XXI, assim como a escritora Cíntia Moscovich. Nas leituras realizadas da sua antologia, “Contos reunidos”, publicado em 2014, percebemos como a sua escrita é carregada de humor, sacarmos e ironia, sendo marcas que constituem os seus contos.

Além de que as suas narrativas trazem a marca da carga realista das cenas cotidianas, dos temas atuais e, sobretudo, o protagonismo feminino em suas escrituras. Portanto, as temáticas são voltadas para condição feminina e postulam problemáticas que envolvem as relações de gênero em suas produções. Emergindo, assim, uma “[...] realidade de forma enxuta, econômica, de forma explícita, como que para levar a leitora e o leitor ao riso, à graça, ao choro ou ao gozo. São imagens intensas e tensas que retratam a agenda afetiva de um século XXI da emergência, do múltiplo” (NOTARGIACOMO, 2013, p. 67).

É nessa realidade enxuta que analisamos a protagonista do conto “A história da patética loba faminta e banguela”, inserida na coletânea “Cachorros”, publicado em 2014. Para Beatriz Resende, essa obra conta com “breves tragédias cotidianas, construídas por quem domina as estratégias narrativas com tal habilidade que pode chegar a colocar o conflito dramático de toda uma existência em apenas duas páginas” (RESENDE, 2015, [s/p])¹⁷. As vozes femininas surgem dessa “emergência” do contemporâneo ao interseccionar temas atuais, sobretudo a velhice.

Narrado pelo ponto de vista da personagem, que enfrenta o desafio de ser uma mulher velha e solitária que procura se realizar no corpo do outro. É uma personagem que tensiona dentro do enredo a sua autonomia e independência, bem como vem protagonizando uma velhice dissidente, ao subverter os papéis definidos pela sociedade. Desse modo, a escritora dá voz a uma personagem marginal e explora elementos simbólicos para caracterizá-la e operar nas suas ações o seu desejo. Portanto, veremos nesse conto como Leite reconstrói novos valores acerca da velhice feminina.

4.2.1 A mulher selvagem

O conto “A história da patética loba faminta e banguela”, de Ivana Arruda Leite, é narrado pelo seu ponto de vista da personagem, que não é nomeada na narrativa. A autora

¹⁷ Destacamos o seguinte trecho do texto “Escritos novos e antigos mostram autora com um texto mais afiado do que nunca”, da pesquisadora Beatriz Resende, a qual escreve sobre a determinada obra e evidencia as marcas da literatura de Leite, e como a escritora está com uma linguagem mais afiada em “Cachorros” (2014). Esse texto está na íntegra da coluna crítica literatura no “Especial para a Folha”, do Jornal Folha de São Paulo (2015).

constrói uma protagonista que não identificamos pelo nome, mas sim pelas pistas, que trazem informações para lermos as marcas da velhice que figuram metaforicamente a Loba.

A escritora aponta tanto no título quanto no texto referências da “loba”, a protagonista. Com isso, a narrativa abre margem para interpretação e leva-nos a ler como o adjetivo “patética” remete a uma característica da personagem que tem compaixão pelo outro. Ao mesmo tempo, esse sentimento torna-se presente na narrativa, no encontro fugaz que ela tem com o rapaz. Assim como o “faminta” pode ser lido por meio da fome de desejo que ela tem em devorar o mesmo. Torna-se evidente no próprio título a velhice da personagem, que é tida como “banguela”, entre outros traços que emergem na narrativa. Portanto, é próprio da escrita de Leite este tom irônico nos seus textos.

A partir disso, buscamos ler simbolicamente o significado de “loba”, essa palavra leva-nos a associar ao instinto feminino. Para Chevalier e Gherrbrant (2020), está ligada à “libertinagem” e “encarnação do desejo”. Assim, essa narrativa desvela por meio da Loba como a sexualidade é reconfigurada na velhice.

A personagem é uma alusão a um “animal selvagem” recheada de referências simbólicas, pois como destacamos anteriormente, a Loba agrega significados ligados ao universo feminino. Percebemos que Leite buscou na composição da narrativa dar uma nova roupagem para essa figura de mulher, ao associar o feminino à loba, realçando a potencialidade dela e resgatando para dentro da narrativa o despertar da mulher selvagem. Assim, a personagem Loba revela o seu lado “fera” ao subverter a supressão de valores culturais, ao gozar da sua autonomia e independência.

Além disso, a escritora agrega nesse conto elementos temáticos e intertextuais, pois constrói imagens para criar uma atmosfera de conto de fadas, utilizando-se de uma alusão da protagonista enquanto Loba (imagem que remete ao lobo mal) e o rapaz mais jovem (a sua figura faz referência à Chapeuzinho Vermelho). Percebemos que há um teor irônico presente na construção dos personagens, ao relacionar a figura da loba faminta e banguela (personagem protagonista) ao sentido simbólico, pelo seu instinto selvagem e a sua idade. Já a imagem do homem mais jovem faz remissão à personagem (Chapeuzinho Vermelho que se torna presa do lobo e por ele é devorada), ou seja, do mesmo modo o homem é devorado pela mulher mais velha.

Desse modo, a ruptura dos mitos da feminilidade torna-se presente nessa narrativa, visto que a autora constrói uma personagem altamente subversiva que rompe com a atmosfera passiva e domesticada em torno do papel da mulher. A personagem lida com olhar do outro que reprova o seu comportamento, sobretudo por ela ser uma mulher velha e solteira. Logo, ela

sente o peso do seu envelhecimento e sofre com as anulações que a sociedade imputa ao estigmatizar seu corpo.

Percebemos que Leite utiliza na sua escrita a ironia como recurso estético para questionar os códigos e comportamentos por meio da personagem, visto que a autora revela uma mulher forte e intensa que está “caçando a sua presa”. Desse modo, as ruas da cidade de São Paulo tornam-se o cenário urbano presente na narrativa, pois é o espaço de encontro(s) e desencontro(s), e, de tal modo, é o lugar que ela caminha à procura de saciar a sua sede e a fome.

A narrativa abre com o pensamento da personagem:

Cá estou eu de novo. O que fazer se meu faro sempre me leva ao encontro do que mais temo? Trago a morte nas veias por isso não adormeço nunca. Já não espero salvação. Mesmo assim, vivo perguntando às pessoas: está com você? Está no seu bolso? Mas no bolso as pessoas só carregam alfinetes e maus pressentimentos (LEITE, 2014, p. 41).

Esse momento de introspecção da personagem expõe o sentimento de intuição, pois o seu “faro” a leva a esse encontro que ela teme. A autora “brinca” com os sentidos das palavras, pois o “faro” é o olfato dos animais, sendo aqui associado à personagem, que segue o seu instinto. É possível ainda perceber que a autora figura a morte como o fim na velhice, ao afirmar que ela traz “a morte nas veias”. Dessa maneira, a velhice é um fator fisiológico; percebe-se então que a personagem se queixa de que “não adormeço nunca”, pois a falta de sono se manifesta gradativamente na velhice. Em razão disso, a personagem evidencia o processo de transformação que desgasta seu corpo.

Logo, a personagem segue em direção ao encontro, para numa padaria e bebe um gole de cerveja “[...] pra parecer interessante e distender nervos tão tensos, coração à beira do colapso” (LEITE, 2014, p. 41). Aparentemente nervosa, ela segue pelas ruas do Sumaré, que “[...] são cheias de subidas e descidas e eu espero não escorregar dessa vez. A loba é velha mas ainda chega lá” (LEITE, 2014, p. 41). À procura do endereço, ela diz: “É este prédio? É este o número? Minha miopia sempre aumenta quando estou nervosa. Como é essa a rotina, eu vivo cega. Um mais um, na minha conta, acaba sempre dando um” (LEITE, 2014, p. 41).

Percebemos que o subterfúgio da personagem é o álcool, pois a bebida torna-se a sua válvula de escape no decorrer da narrativa. Seja pelo nervosismo para encontrar esse rapaz, ou até mesmo pela solidão. O que desperta olhar de reprovação do porteiro; ao entrar no prédio, percebe que ele a observa entrando com uma garrafa de vinho, simbolicamente a bebida tem a

essência da “[...] poção da vida ou de imortalidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 1042), sendo tido como um símbolo da juventude e da vida eterna nas tradições arcaicas.

O porteiro do prédio “[...] faz um muxoxo e comenta: lá vem a loba atrás do chapuzinho” (LEITE, 2014, p. 41). Por ela ser uma mulher mais velha indo ao encontro com um jovem rapaz, esse comentário mostra-nos como o porteiro é uma extensão da sociedade que enxerga tal comportamento enquanto tabu.

De acordo com Almeida e Lourenço (2008), a sexualidade na velhice sofre com as manifestações de preconceitos, em razão dos “[...] elementos discursos teóricos e ideológicos fundamentados em legados ultrapassados, muitas vezes oriundos das ciências sociais e da medicina” (ALMEIDA; LOURENÇO, 2008, p. 131), e conseqüentemente foi absorvida “[...] uma visão restrita tanto em relação à sexualidade quanto à velhice, a sociedade muitas vezes classifica esse período da vida como de assexualidade e, até mesmo, de androginia” (ALMEIDA; LOURENÇO, 2008, p. 131). Portanto, a sexualidade é revestida de significações depreciativas que geram conflitos geracionais, pois o discurso está circunscrito dentro de um parâmetro que desclassifica a mulher velha.

A autora aqui dá margem para analisarmos como o discurso do porteiro mascara a depreciação que reveste a mulher na velhice, sobretudo o seu corpo, que está condicionado aos preceitos sociais, e, conseqüentemente, a repressão sexual que vigora ao longo das gerações. A mulher nessa condição se encontra imputada por meio da anulação do seu corpo, da sua sexualidade, do seu sexo, da sua sedução, das suas escolhas e dos seus desejos. Uma vez que:

A negação da sexualidade, das manifestações amorosas e a infantilização do idoso concorrem para que eles tenham dificuldades para se tornar mais independentes, bem como para desenvolver sua sexualidade e estabelecer relacionamentos, quaisquer que sejam (ALMEIDA; LOURENÇO, 2008, p. 132).

Observamos que a negação da sexualidade se torna um desafio na velhice, que se vê incorporada dentro desse papel social marcado por uma intensa desvalorização. E a mulher é a figura que mais sofre com o envelhecimento e dificuldades associadas a esse processo, pois “A sexualidade na terceira idade é frequentemente vista com base em velhos estereótipos privados de significados, como também é associada a disfunção ou a alguma insatisfação” (ALMEIDA; LOURENÇO, 2008, p. 137). Dessa maneira, percebe-se que Leite ressignifica na sua narrativa “os velhos estereótipos” da mulher, e atribui à personagem a liberdade das suas vontades, que são movidas pelo seu desejo. Mesmo que ela se depare com olhares de preconceitos, a personagem não se abala diante do pessimismo da sociedade em razão de ser uma mulher velha

bebendo seu vinho na calçada, ou no encontro com rapaz mais jovem. Portanto, a Loba rompe com o “mito da velhice assexuada” (DEBERT; BRIGUEIRO, 2012).

É possível notar que Leite promove uma ruptura no seu conto sobre a velhice “dócil”, e constrói uma personagem que subverte a passividade atribuída a essa mulher, apresentando ao leitor uma imagem símbolo de malícia, de sedução, de luxúria, na qual ela assume a sua natureza selvagem. Além disso, associada à tendência animalesca em busca da “caça”, a personagem figura a imagem da “solteirona”, sendo uma característica depreciativa para a mulher que se absteve do matrimônio e vive sua liberdade sem amarras.

Ademais, a personagem é uma mulher independente e financeiramente estável. Assim, a fugacidade desse encontro é desfrutar em segredo do prazer que o rapaz poderá proporcionar-lhe. Percebemos, então, que a personagem busca construir essa relação com base no prazer.

4.2.2 A loba sai à caça...

Despida de pudores, a autora desvela por meio da Loba a busca pelo prazer de alimentar seu próprio desejo. Com sua chegada no prédio, ela segue para o apartamento ainda nervosa. E se questiona: “E se quando eu tocar a campainha, uma mulher loira e linda atender a porta? Ele não me falou se se casou nesse tempo em que não nos vimos. Só me deu o endereço e falou: aparece lá” (LEITE, 2014, p. 42). Logo, percebe-se que a personagem, inquieta com este encontro, começa a refletir como reagiria se uma mulher abrisse a porta, pois essa relação do passado aparenta ser um segredo.

Para manter as aparências, ela diz: “Se tiver mulher, faço o gênero velha amiga, tomo um café e vou embora. Chega de roubar marido dos outros” (LEITE, 2014, p. 42). Percebemos que a personagem é uma mulher que teve “aventuras amorosas” no seu passado, e esse rapaz é uma delas. Por isso, explica o seu nervosismo e a sua intenção em ir de encontro com o que mais teme, pois dá a entender que ele foi seu caso no passado, e esse encontro é para reviver.

Além disso, a autora constrói uma realidade comum (mas não bem-vista ainda) de como a mulher se relaciona com um rapaz mais jovem, pois aos olhos da sociedade a mulher na velhice é considerada indigna de receber ou oferecer satisfação sexual, uma vez que deixa de ser (im)produtiva e objeto de desejo do masculino. Para o sociólogo alemão Francesco Alberoni, “O prazer da mulher é desejado em vista do próprio prazer” (ALBERONI, 1986, p. 49). Isso ocorre na narrativa, pois a personagem é motivada pelo seu prazer, ao enxergar o masculino como objeto do seu desejo. Com isso, a relação de amizade entre eles dá a entender

que se torna uma maneira dela se aproximar dele com “segundas” intenções, para manter novamente o vínculo.

Para diminuir o seu nervosismo, ele estava sozinho à sua espera; a personagem reflete:

[...] Menino está sozinho e ainda tem as duas lindas covinhas e o mesmo charme; a cabeça, um guidão de moto virado de ladinho; sorrindo XL/250. As pernas agora têm pinos de platina, menino está todo quebrado por dentro e fala sem parar. Eu escuto sem prestar a menor atenção. Ah, essas covinhas ainda vão me matar (LEITE, 2015, p. 42).

No ensejo desse fragmento, a autora “brinca” com os sentidos das palavras para caracterizá-lo, percebe-se que a personagem adjetiva de “menino” o rapaz para demonstrar a “imaturidade” ou a “jovialidade” dele, ou também para caracterizar o tratamento familiar afetuoso em relação ao mesmo.

Pode-se ler, ainda, que ele gosta de viver aventuras, como podemos extrair desse trecho, pois ele está machucado depois de cair da moto. Mesmo com as lesões, continua charmoso e desperta na personagem o desejo. Ela continua a relatar:

Entre nós, salvaram-se todos. Só falta aprender a viver sem tanta machucadura. Vou bebendo o vinho enquanto ouço uma história comprida de trás pra frente. Menino desmente tudo o que me disse um dia. Era tudo brincadeira de menino que gosta de pregar peça nos outros. Ontem eu era dez anos mais velha do que ele, hoje temos a mesma idade. O que foi que aconteceu? O que te fizeram, menino? Me diz onde eles moram que eu mando matar, prender, eu arreberto quem te trancou nesse apartamento. Foge, menino, vai embora (LEITE, 2014, p. 42).

Percebemos que a personagem começa a tecer reflexões sobre o “menino”, o passado e o presente. Ela não entende o que aconteceu com ele durante os anos que passaram distantes, pois a vida seguiu outros rumos e a Loba continua bebendo seu vinho e escutando as histórias dele. O rumo da conversa desperta inquietação na personagem, que logo começa a questioná-lo em razão dos acontecimentos em torno da sua vida e o porquê estava machucado. Ela manifesta a sua indignação despertando seu lado protetor, e continua:

Menino amou, desamou, adoeceu e agora quer sarar. Menino sofre. Faço o que posso. Pego menino no colo, canto canções de ninar, mas menino é arredo, escorrega, diz que é melhor deixar para lá. “E quando você for embora, como vai ser?”, me pergunta já sofrendo por antecipação. Eu não vou embora, menino, eu gosto muito de você. Uma hora a vida fica boa de novo, acredite em mim. Mas menino não me ouve, menino só olha pra dentro. Um dia eu te conto histórias de arrepiar, mas menino não quer saber. Pra que falar? (LEITE, 2014, p. 42-43).

Nesse momento, a Loba vai narrando os acontecimentos em torno da figura do “menino”. Percebe-se que a personagem começa a conversar com o leitor com docilidade, ela mostra um lado mais maternal, de cuidado e proteção.

Ao depararmos com a leitura analítica dessa narrativa, fez-nos lembrar de um texto escrito pela psicóloga Clarissa Pinkola Estés, intitulado *Mulheres que correm com os lobos*; a analista junguiana faz uma leitura dos mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. A partir disso, seu estudo foi inspirado nos lobos, que são como a história das mulheres, escreveu ela. Desse modo, “os lobos e as mulheres são gregários por natureza, curiosos, dotados de grande resistência e força. São profundamente intuitivos e têm grande preocupação para com seus filhotes, seu parceiro e sua matilha” (ESTÉS, 2014, p. 16). Sendo vista, nessa narrativa, a presença do instinto protetor da personagem com o menino. Sua intuição a levou ao encontro com seu passado, e nessa fugacidade que eles se encontram, a personagem abre margem para compreendermos que ela se sente ligada afetivamente a ele; mesmo que haja o desejo, a questão afetiva emerge na narrativa.

Além de que o desejo está relacionado ao passado, lugar esse que a personagem busca vivenciar a possibilidade encontrada naquele corpo. Embora tenha um corpo que não é mais útil socialmente, a personagem demonstra que é possível ser uma mulher que deseja na velhice. Salientamos que é um corpo exposto ao erotismo, pois ele está num processo de transformação contínuo por meio dos valores e significações que determinam o seu lugar no mundo (SWAIN, 2008). Logo, passa a ser ficcionalizado por Leite um novo olhar sobre o corpo da mulher envelhecida por meio da personagem.

Nessa perspectiva, o corpo da protagonista torna-se um aparato de análise, em razão dos símbolos que nos levam a lê-la, pois o corpo é expressão e linguagem. É por meio do corpo que a personagem sente o desejo e o prazer, como nos fala Marzano-Parisoli (2004), e a partir disso ela experimenta toda relação com o outro. Isso se deve pela experiência que o corpo carnal se relaciona com o mundo, e a personagem entra em contato com a alteridade e é vista como um corpo inexpressivo, como também percebemos na análise anterior das personagens de Lygia Fagundes Telles e Cintia Moscovich.

Em Leite, quando a personagem é percebida pelo porteiro, esse olhar lançado sobre seu corpo evidencia como o fator externo produz e reproduz influências por meio do social, pois o corpo é um lugar aberto ao mundo. E esse “fora”, como pontuamos no início do nosso trabalho, reforça como o corpo é visto e compreendido. Marzano-Parisoli (2004) vai dizer que o corpo é um lugar que revela os nossos traços e os desejos por meio das sensações e das emoções. Dentro desse viés, o corpo da personagem é expressão do seu desejo ao viver a sua sexualidade, e a

partir disso a escritora constrói uma imagem que rompe com as “idealizações” das personagens femininas na literatura brasileira na década passada, pois a escritora tece o protagonismo dessa figura marginal.

Ao promover nesse conto os sinais do corpo envelhecido, a autora projeta no corpo da personagem situações que revelam como essa imagem produz uma presença expressiva da velhice, e conseqüentemente aliada a esse papel, a personagem subverte as imagens cruéis e estereotipadas presentes na literatura acerca da mulher no tempo de envelhecer. Leite abre margem para essa figura obsoleta que, por muito tempo, não tinha voz no espaço ficcional, visto que as referências da velhice estavam associadas à crise de meia-idade. Pois os laços simbólicos em torno da reprodução dos símbolos da velhice na literatura desfavorecem a mulher no envelhecimento, e projetam uma realidade negativa. De acordo com Motta (2002), as narrativas literárias relativizavam imagens do corpo de mulheres na velhice, associando-as a imagens cruéis que reforçavam a discriminação e, conseqüentemente, a marginalização desse corpo na ficção.

Entendemos, assim, que o corpo envelhecido é um corpo diferente (MOTTA, 2002), um corpo estranho porque se afasta desse ideal e revela a alteridade. A própria Leite projeta uma personagem que reverbera percepções por meio do corpo, e torna-se evidente a ruptura que ela expressa na sua narrativa ao tecer uma carga simbólica que faz alusão à animalidade ligada à mulher.

No esteio das produções escritas por mulheres, a velhice entra, no cenário ficcional da contemporaneidade, como uma forma de romper com os estereótipos em torno da figura da mulher velha. A crítica Xavier (2021) utiliza-se da tipologia do corpo envelhecido para evidenciar a presença desse corpo, que se tornou expressiva nas narrativas mais recentes. Ela vem afirmar que “A mudança que o envelhecimento produz, muitas vezes aparece mais claramente para os outros do que para o próprio sujeito, porque ela se opera continuamente e nós mal percebemos” (XAVIER, 2021, p. 87). Dentro do seu pensamento, fez-nos perceber como a personagem de Leite não se atenta para essa mudança no seu corpo, ela focaliza-se no seu desejo, pois é movida por ele.

Ademais, a manifestação do desejo se revela por meio do corpo da personagem, visto que é através dele que ela busca seduzi-lo. É um corpo na busca do prazer e experimentar o corpo do outro, a personagem resgata esse desejo “adormecido” pelo menino ao encontrá-lo. Portanto, o menino torna-se um corpo objeto de desejo dela, pois é por meio do corpo que o erotismo se expressa nesse jogo de sedução promovido por ela.

Conforme salienta Chauí (1990), o desejo é compreendido enquanto carência ou vazio que precisa ser suprido por meio do preenchimento do querer e da vontade desejosa. A autora coloca que “o desejo é o poder para existir e persistir na existência. É a pulsação de nosso ser entre os seres que nos afetam e são por nós afetados” (CHAUÍ, 1990, p. 39). Assim, é no corpo que o desejo se manifesta, sendo ele exteriorizado nas coisas, nos corpos e nos outros, e a partir disso, o sujeito carrega para si tais sentimentos e emoções. É o que acontece na narrativa, a personagem é movida pelo seu querer, que expressa sua necessidade de suprir essa falta na busca do objeto do seu desejo.

Esse desejo “clandestino” da personagem pelo menino gera uma expectativa no leitor, que se depara com desvelamento da sua sexualidade diante dos novos valores da intimidade no século XIX. Ao gozar da sua liberdade enquanto mulher e independente, a personagem configura-se como um corpo que busca explorar os prazeres da carne.

Para Xavier (2021), as mudanças da descoberta do corpo feminino demonstram, a partir dos anos 1970, a ruptura contra a dominação masculina e a repressão da sexualidade da mulher. Para ela, “[...] as escritoras ousam romper o silêncio sobre os prazeres do corpo” (XAVIER, 2021, p. 171), ou seja, a própria Ivana Arruda Leite se enquadra dentro dessa tendência de ruptura dos paradigmas opressores, e produz nos seus textos essa experimentação erótica das suas personagens. Com isso, este corpo envelhecido e “erotizado”: “Trata-se de um corpo que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica” (XAVIER, 2021, p. 171), sendo tal experimentação promovida pela personagem de Leite no tecido do texto.

Retomando a leitura da análise, a personagem continua a relatar:

Olha, menino, eu também tenho medo de escuro, me dá sua mão, me deixa ficar aqui, hoje, amanhã e depois de amanhã. Eu não vou te fazer mal nenhum, prometo. E ainda trago um monte de presentes. O que você quer? Dez big macs com batata fria, um chá de hortelã, treze bolos floresta negra, Milão, Paris, Frankfurt? Diz que eu mando buscar, mas para de chorar, pelo amor de Nossa Senhora Mãe de Deus. Menino sente muita falta da mãe. No silêncio, menino escuta sempre os mesmos pensamentos que o deixam louco (LEITE, 2014, p. 43).

É notável que a personagem busca preencher essa carência com o menino, oferecendo segurança. Nesse momento, a Loba “baixa a guarda” diante dele e encontra uma forma para calar o seu corpo desejante, ao fazer promessas de bens materiais para continuar ao seu lado, assim oferece comidas, viagens e a sua presença. A personagem se vê diante de um menino que está sofrendo e procura atenciosamente “mimá-lo”.

Certamente essa a noção da inversão de papéis conduz a narrativa, pois a personagem assume um papel que subverte a lógica masculina e utiliza para seu próprio benefício atrair o menino, assumindo, maliciosamente, uma postura sedutora de maneira direta, que não disfarça as suas insinuações. Esse comportamento da personagem pode estar ligado “A urgência sexual [que] faz com ela satisfaça as ambições materiais do rapaz [...]” (XAVIER, 2021, p. 105). Quando a isso, a autora promove nesse conto a manutenção da vida sexual que o homem é subordinado pelo dinheiro, pois “as mulheres não admitem mais a dominação masculina” (GIDDENS, 1993, p. 18).

Em vista disso, a personagem é um retrato dessa transformação da intimidade, que está relacionada à libertação do seu desejo e do peso da idade, e caracteriza a potencialidade da independência presente no conto. Para Giddens, “Nossa existência interpessoal está sendo completamente transfigurada” (GIDDENS, 1993, p. 18), e, conseqüentemente, a velhice nesse caminho da modernidade vem sendo modificada por meio dos novos valores, que estão ligados “[...] diretamente com a sexualidade” (GIDDENS, 1993, p. 18).

Para Debert e Brigueiro, a sexualidade na velhice “[...] não se esgota com o passar dos anos” (DEBERT; BRIGUEIRO, 2012, p. 3), esse olhar crítico dos estudiosos rompe com os paradigmas negativos em torno desse tema. Nas últimas décadas o envelhecimento vem estabelecendo “[...] novos valores parâmetros para pensar os significados do que é ser velho” (DEBERT; BRIGUEIRO, 2012, p. 3), e comumente sobre o corpo, o prazer e a subjetividade feminina. A partir de então, “[...] um dos caminhos para manutenção da atividade sexual é o questionamento dos códigos morais [...]”, e a mulheres não alimentam mais o desejo do homem, “e sim o seu próprio [desejo]” (DEBERT; BRIGUEIRO, 2012, p. 3).

É partindo desses pensamentos que percebemos como a personagem tem consciência ao oferecer os presentes para o menino, é uma estratégia para condicionar o homem à submissão do seu desejo. A personagem tem uma postura diferente das imagens das mulheres velhas passivas e assexuadas diante da sua sexualidade, do seu corpo e do seu prazer. Almeida e Lourenço (2008, p. 132) sublinham que: “A falácia de que a velhice é uma etapa assexuada da vida é um desses preconceitos, que exerce influência profunda na autoestima, na autoconfiança, no rendimento físico e social de adultos com mais idade, além de contradizer a eterna capacidade de amar do homem”. Tal questão é pertinente abordar, visto que esse tipo de estigma marca o corpo envelhecido e é difundido na sociedade.

No entanto, Leite permite ao leitor mergulhar numa experiência que contradiz esses valores arraigados sobre o assunto. É o que acontece nessa narrativa, a personagem assume um outro comportamento, como observamos no decorrer da leitura analítica. Vê-se que a

personagem “exorciza as antigas representações” da velhice feminina, emerge uma nova imagem dessa mulher (GOMES, 2005) e, conseqüentemente, uma nova configuração do corpo velho na literatura contemporânea.

Seguindo a leitura anterior da narrativa, observamos que, quando ela se submete aos caprichos cuidando dele, esse comportamento da personagem está ligado ao seu instinto de proteção e em seduzi-lo. Poderíamos afirmar que a cordialidade da protagonista ao disfarçar o real motivo por trás do que ela realmente deseja, visto esse cuidado e insistência em ficar ao seu lado o cortejando, comprova como o seu instinto a leva ao que ela mais teme, que é a pulsação selvagem do seu corpo desejando o corpo do menino.

Grosz (2000) orienta que o corpo é visto como meio significante e um veículo de expressão, e por isso o desejo se revela por meio das sensações e sentimentos que despertam na personagem essa ligação com o rapaz. Pois, de acordo com Marzano-Parisoli (2004), o sujeito é considerado um ser sensível mediante os seus desejos, prazeres, sentimentos e sensações no seu próprio corpo. Noutras palavras, toda relação com outro se movimenta deste “[...] corpo entre os outros” (MARZANO-PARISOLI, 2004, p. 13). Pensando nisso, o corpo é expressão da nossa subjetividade, como pontuamos no nosso texto, pois o corpo é o lugar onde as experiências acontecem no íntimo do sujeito.

Retomando a análise, a personagem relata:

No dia seguinte eu acordo sozinha. Menino fugiu. Ficou bom, achou o rumo e voou pra longe. De lá me manda um cartão agradecendo os presentes, os passeios, a passagem, o curso em Milão. Valeu! Eu tinha razão, menino nasceu pra muito mais (LEITE, 2014, p. 42-43).

Ao acordar, a protagonista percebe que está sozinha no apartamento dele. Observamos, desde o início da narrativa, as estratégias para dominá-lo, no entanto, ele resolveu ir embora levando consigo os presentes oferecidos. A Loba descreve que ele fugiu depois dos seus cuidados e escolheu partir sem se despedir, e ela se contenta em receber notícias suas por meio de cartões-postais demonstrando os rumos de sua vida para ela. A protagonista ainda diz que ele nasceu para muito mais, inferindo não estar ao seu lado. Mesmo que a personagem pague pelos presentes, percebe-se que ela aprecia os “voos” que o menino está dando na sua vida. Com a sua partida, ela retorna ao seu estado anterior, sozinha.

Isso faz com que a solidão se torne a sua companheira, e demonstra conformidade com a situação de rejeição, pois ela ressignifica essa partida e segue o seu caminho. Observa-se, pois, a presença da solidão da mulher velha, urbana e emancipada que entra em questão nesse

conto, pois a protagonista é resultado dessa transformação da sexualidade feminina na velhice. Ela é o retrato dessa nova mulher no final do século, “[...] onde o ‘novo’ se está forjando em meio a desencontros, perplexidades, acertos e desconcertos” (COELHO, 1993, p. 13).

No final do conto, a protagonista sentada na calçada bebendo o seu vinho, o porteiro diz: “[...] pobre loba, nem devorar chapeuzinho sabe mais, deixou ele escapar de novo. (LEITE, 2014, p. 43). Então, percebe-se que, diferentemente da clássica história “Chapeuzinho Vermelho”, que termina de forma trágica, aqui temos uma reelaboração em que a personagem não concretiza a sedução do menino, que escapou dela.

Pois bem, o ato de “devorar” denota aqui a ação do verbo comer, que tem dois sentidos abrangentes: o primeiro diz respeito ao alimento, e o segundo, no sentido coloquial, figura a relação sexual, ato este que não se efetiva na narrativa pela personagem. Assim, “Comer está carregado de sentidos, de intenções, de comportamentos, de desejos, de prazer, de afeto, de poder” (OLIVEIRA, 2016, p. 311), sendo uma ação associada ao masculino (possuir) e o feminino (dar). Essa construção social na linguagem evidencia que “Tal vocabulário de significantes sexuais é indicativo de que as mulheres são socializadas para serem passivas, parceiras sexuais receptivas, enquanto que os homens são socializados para perseguir, penetrar e dominar” (SOUZA *et al.*, 2000, p. 491). Sendo assim, é no tecido do texto que Leite promove essa ruptura das relações de gênero no conto, e redefine a mulher na velhice diante dos significantes que desfavorecem o seu papel na construção social e sexual, estabelecendo assim as mudanças do ser mulher na ficção brasileira.

Portanto, Leite desconstrói a sexualidade da mulher envelhecida enquanto um corpo anulado e limitado pelos estigmas sociais, que desvaloriza e imprime uma imagem de não sensual e, conseqüentemente, uma velhice assexuada. Dentro dessa perspectiva, a autora busca nesse conto reconstruir, por meio da personagem, um corpo que vai na contramão dos valores simbólicos, que interdita o corpo envelhecido diante da sua sexualidade, do seu corpo e do(s) seu(s) desejo(s); e realça no discurso feminino uma postura subversiva, que revela o papel autônomo da mulher no espaço ficcional contemporâneo, visto que “[...] as mulheres estão se assumindo, ao lado dos homens, como elementos participantes (vitais e decisórios, e não mais secundários ou passivos) do processo-em-mutação” (COELHO, 1993, p. 26).

5 Considerações Finais

Nesse percurso, construído ao longo da pesquisa, almejamos entender como o corpo feminino estava sendo projetado em narrativas de autoria feminina, como a velhice estava sendo representada e de que maneira o trânsito feito pelas personagens dentro do enredo nos ajudaram a entender a vivência longeva a partir do seu protagonismo. Com base nas três narrativas analisadas, conseguimos perceber como as escritoras agenciam em suas narrativas a mulher, o corpo e a velhice.

Em *As Horas Nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles, observamos como a personagem Rosa Ambrósio interioriza a ruína física do seu corpo e lida de maneira negativa com a sua aparência que envelhece. Em nosso estudo sobre a obra, conseguimos enxergar no contexto em que está inserido (final do século XX) como a escritora denuncia os estratos de gênero e de geração num cenário social que marginaliza os velhos. Tendo em vista que o olhar do outro perante a sua velhice desboca a sua ruína interior, em que a protagonista se vê mergulhada nas suas memórias.

Desse modo, Rosa reage à velhice com repulsa da sua condição e se encontra reconstruindo as lembranças da sua juventude para sobreviver ao seu envelhecimento. Com base no que vimos, a personagem utiliza de subterfúgios estéticos para esconder a sua idade e sobretudo as suas rugas, vincos e fios brancos. Dentro da narrativa, percebemos como esse mal-estar dela está ligado ao envelhecimento, pois esse processo evidencia na pele a chegada da velhice nos seus 59 anos. Sendo assim, a protagonista tenta negar e esconder a sua aparência, buscando subterfúgios para não aceitar o seu corpo e a sua velhice.

A partir da nossa leitura, consideramos Rosa uma mulher fragilizada por não conseguir alcançar aceitação própria. Buscamos, então, entender que a cultuação da beleza e sacralização dos corpos na dimensão social dificulta às mulheres na velhice aceitarem o seu corpo e, sobretudo, a sua velhice. Dentro do ideal imposto de beleza e juventude, a mulher se encontra excessivamente combatendo as marcas que possam evidenciar na sua pele o envelhecimento. É nesse sentido que construímos nossa análise, norteadas em como o enredo revela esse corpo de maneira tão dolorosa para o leitor, que acompanha uma personagem que age de forma dura consigo.

Além disso, percebemos que a trajetória da protagonista é marcada pelo seu temor às mudanças, que são visíveis no corpo da mulher na velhice. As inúmeras perdas da personagem a fazem enxergar no seu espelho a realidade da sua aparência, que a confronta diante das suas memórias, que ela busca reconstruir dentro da narrativa para sobreviver à solidão. Dentro dos

quadros dos seus relatos vividos, evidenciamos que os aspectos da sua jovialidade são uma questão tão latente no seu monólogo interior em razão dela lembrar como era uma mulher bonita. Acaba que a personagem mergulha nessas lembranças da imagem que fora um dia e quando volta à sobriedade se encontra com a dureza da realidade.

Fica claro na análise a velhice sendo sentida pela personagem como decadência. Essa palavra tem um peso no interior do romance, pois ela sente que está num estado de declínio, que está próximo do seu fim e, como vimos, em ruínas. Além do seu preconceito contra a velhice e a rejeição a qualquer “velharia”, como ela diz, a sua idade torna-se um anúncio da sua decadência e expressão do seu inconformismo em ser uma mulher velha.

Mesmo com um novo olhar, que a personagem começa a mobilizar nas partes finais da narrativa, ressignificando o seu passado e a não aceitação do seu corpo, percebemos que Telles promove no discurso de Rosa a abertura de novos caminhos para pensar a mulher perante o seu corpo e o envelhecimento, trazendo para o cerne do romance uma problematização da marginalização dessa figura na dimensão ficcional e social.

Essa questão da velhice é explorada também no conto *Aos sessenta e quatro*, de Cíntia Moscovich. Narrativa que se assemelha em algumas questões com o romance de Telles, nesse conto a personagem também mergulha no interior dos seus pensamentos, sentimentos e nas suas memórias (mas não com a mesma intensidade que Rosa Ambrósio), aparecendo num tom nostálgico ao rememorar o seu casamento e os filhos pequenos. A personagem Neide é uma mulher que desperta para o seu envelhecimento de maneira muito dolorosa. Em vista que a sua vida conjugal não andava bem todos esses anos, ela esqueceu de si para cuidar do outro. E foi isso que Neide fez durante a sua vida: cuidar dos seus familiares com amor e esquecer que ela também precisava de cuidados.

A velhice surge como um dos temas que buscamos analisar dentro do contexto da narrativa, pois a personagem começa a tomar consciência da sua velhice ao ouvir, em uma rádio, um programa de saúde para as pessoas idosas. A partir desse momento, as falas dos profissionais atravessaram a protagonista de maneira que despertou nela uma autorreflexão ao pensar na sua vida e, naquele instante, na sua velhice.

Como vimos em *As Horas Nuas* (1989), a ausência familiar e como essa solidão é devastadora para a personagem também se faz presente no conto de Moscovich, sobretudo como a ausência de amor entre marido e mulher se agrava no interior da narrativa. Percebemos que Neide se manteve casada todos esses anos em razão dos seus filhos, e ela se apega pensando nas adversidades e na instabilidade do seu casamento. Mesmo com o seu marido presente em

casa e dividindo a cama, a solidão é companheira de Neide, que começa a observar a sua infelicidade e a falta de desejo.

Os efeitos dessa tomada de consciência levam a personagem repensar a desordem do seu lar, bem como diante do seu corpo. É nesse momento que enxergamos semelhanças com a personagem Rosa Ambrósio, o banho aqui também é um momento explorado pela escritora ao revelar a imagem do corpo de Neide no reflexo do espelho, que percebe na sua aparência como o envelhecimento a atingiu a ponto de não se reconhecer. Visto que ela não tinha o hábito de se olhar no espelho, na verdade, acreditamos que a protagonista não é uma mulher vaidosa; mas, a partir dos discursos de profissionais da saúde, ela começa a se preocupar de fato e sente-se insatisfeita com o seu corpo envelhecido.

A presença do espelho em ambas as narrativas aponta como os reflexos dos seus corpos revelam a finitude da vida, e, por isso, os sinais das rugas e a flacidez são indícios do tempo, que esse objeto espelha e provoca uma série de conflitos nelas, por não se reconhecerem na realidade dos seus corpos. Além disso, após o banho e nesse processo de autoconhecimento percebemos em alguns momentos Neide sentindo-se mal, e é quando descobrimos que na verdade ela estava doente e os sinais apareciam antes, com alguns incômodos relatados por ela, desatenta aos avisos do seu corpo.

Nesse sentido, a escritora, além de possibilitar uma discussão da velhice, nos apresenta a doença que atormenta a personagem, a partir desse acontecimento a sua vida é reconfigurada, pois após o diagnóstico ela pede o divórcio, inicia o tratamento cirúrgico e começa a se relacionar com outro homem. Percebemos que Moscovich traz a velhice feminina numa nova roupagem diante da mudança de perspectiva que a personagem passa a ter na sua vida íntima, no seu seio familiar e na sua saúde. A guinada da sua vida surge a partir da crise pessoal, que a impulsiona a repensar o seu casamento e, sobretudo, a liberta da monotonia que vivia. Portanto, a protagonista, no seu discurso, mostra ao leitor que a velhice não a limita; e que ainda é possível reinventar-se aos seus sessenta e quatro.

Tanto Rosa quanto Neide ressignificam a solidão, os amores, a velhice e buscam uma nova possibilidade de vida. Observamos que ambas as personagens se assemelham em relação à temática, trazendo a ressignificação como uma profunda reflexão das suas vivências longevas. Outra questão semelhante é a desordem familiar das personagens, ambas vivem solitárias com os seus familiares distantes. Rosa vive alcoolizada dentro do seu quarto escuro, entregue à decadência e às suas memórias; Neide vive para o trabalho e, com os filhos crescidos em outra cidade, se encontra carente e sozinha, e sem a atenção do seu marido. São realidades distintas, mas se assemelham diante da solidão.

Mas se distanciam na maneira como percebem os seus corpos na velhice, encontramos em Rosa uma rejeição fortemente delineada no seu discurso e nos subterfúgios que a personagem utiliza para esconder a sua idade. Já em Neide, ela sente a mudança do seu corpo após a tomada de consciência da sua aparência diante do processo de autoconhecimento que ela começa a mobilizar na narrativa. Ambas começam a refletir sobre as suas velhices quando se encontram em alguma situação que as atinge, sobretudo nas suas intimidades.

No conto de Ivana Arruda Leite, *A patética história da loba faminta e banguela*, percebemos na nossa leitura que esse enredo se assemelha com as análises das narrativas anteriores por trazer a velhice feminina com um novo olhar e ressignificando os velhos tabus. Desse modo, diferentemente das narrativas analisadas, outras questões são abordadas nesse conto, a partir disso observamos que a personagem sem nome narra, pelo seu ponto de vista, um encontro clandestino com um homem do seu passado. A escritora constrói simbolicamente a protagonista e os elementos estão presentes desde o título ao texto, os quais abriram caminhos para analisarmos como a loba é debruçada dentro da perspectiva da sexualidade, da sensualidade e do desejo.

Percebemos que a inscrição do corpo da personagem é dotada de valores simbólicos no interior da narrativa, e associamos a loba a essa mulher selvagem como característica que possibilitaram entendermos a potência subversiva dela em viver intensamente a sua velhice. Pensando nisso, a protagonista é despida de pudores e não se limita por ser uma mulher velha, ela está em busca da experiência do gozo no corpo do outro para satisfazer-se. Ela sai à caça. Isso foi observado por nós no decorrer da análise, as associações aos instintos animais de um lobo, os quais são elementos ligados a essa busca por prazer, sendo ela considerada uma mulher movida pelo seu desejo a todo momento.

Essa narrativa se distancia dos textos anteriores em razão da ausência de sexo da personagem Rosa, que se contenta em viver em paz como ela diz; essa questão é revivida apenas nas suas lembranças com o seu ex amante. Já em Neide acontece essa mesma ausência pelo seu marido não a procurar na cama, a ferindo profundamente por não ser mais tocada por ele (mas com o fim do casamento e um novo relacionamento no final da narrativa, fica em aberto sobre o sexo). Desse modo, o tema da sexualidade da mulher velha entra em cena no conto de Leite, por retratar a intimidade da personagem que não nega os seus desejos.

Vimos aqui uma velhice desejante que não se prende a estereótipos e aos interditos que a própria sociedade impõe para a mulher velha. A personagem não renuncia a sua sexualidade e se debruça nos desejos, mesmo que o seu corpo tenha perdido a sua jovialidade e o seu

comportamento, rompe com os tabus na velhice. Assumindo-se uma mulher ousada, que sai numa aventura em busca de satisfação sexual.

Percebemos, ainda, a semelhança de que ambas as narrativas trazem a solidão da mulher na velhice, evidenciando como as perdas afetivas e físicas são uma triste realidade delas diante da finitude da vida.

Com base nas semelhanças ou distanciamentos que percebemos na construção crítica e analítica das narrativas de autoria feminina, ficou evidente que a problematização da velhice nos levou a várias outras questões (divórcio, solidão, sexualidade, doença, alcoolismo etc.), que surgiram a partir desse tema considerado tabu no século passado. Em razão disso, os critérios do nosso trabalho partiram da abordagem que a escritora faz no romance ao tratar sobre o medo do envelhecimento como questão central da personagem, e, com isso, acreditamos que é uma obra que denuncia, no final dos anos 1980, a problemática da cultuação do corpo jovem e belo. Sendo assim, considerada ainda hoje uma preocupação na velhice e sobretudo as mulheres são as mais atingidas, na medida que a cultura monopoliza o ideal de corpo.

No esteio da discussão, os contos mais recentes são importantes para a composição realizada, porque ao mesmo tempo que se assemelham também se distanciam diante das vivências das personagens na longevidade. Enxergamos que as narrativas analisadas trouxeram significância para esse trabalho por emergirem dentro dos seus enredos temas associados às suas velhices. Portanto, consideramos que os textos responderam efetivamente aos objetivos propostos, ao abrirem caminhos para entendermos como o corpo envelhecido está sendo tecido, numa “nova roupagem” dos velhos tabus na literatura de autoria feminina.

REFERÊNCIAS

Obras literárias

LEITE, Ivana Arruda. **Cachorros**. São Paulo: Editora Demônio Negro, 2015.

MOSCOVICH, Cíntia. **Essa coisa brilhante que é a chuva**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

TELLES, Lygia Fagundes. **As Horas Nuas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

Outras referências:

ALBERONI, Francesco. **O Erotismo**. São Paulo, Clube do Livro, 1986.

ALMEIDA T; LOURENÇO, M. Reflexões: conceitos, estereótipos e mitos acerca da velhice. In: **RBCEH**, Passo Fundo, v. 6, n. 2, 2009. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/almeida-thiago-de-reflexoes-conceitos-estereotipos-e-mitos-acerca-da-velhice-pdf-free.html>. Acesso: 21 de maio de 2021.

BARBOSA, Maria José Somerlate. Que idade tem a velhice? In: BARBOSA, Maria José Somerlate (org.). **Passo e compasso: nos ritmos do envelhecer**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

BEAUVOIR, Simone. **A velhice**. Tradução Maria Helena Franco Monteiro. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BERGER, John. **Modos de ver**. Tradução L. Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BIANCHIN, NEILA R. Espelho, Espelho meu uma leitura de "As horas nuas" de Lygia Fagundes Telles. **Trabalho apresentado na disciplina Narrativa Contemporânea**, ministrada pela Prof. Tânia Regina Oliveira Ramos no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, UFSC, 1990. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17211>. Acesso: 10 de Junho de 2021.

BLESSMANN, Eliane Jost. Corporeidade e envelhecimento: O significado do corpo na velhice. **Estudos Interdisciplinares sobre o Envelhecimento**. Porto Alegre, v. 6, 2004. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevEnvelhecer/article/view/4737>. Acesso: 20 de julho de 2020.

BORDO, Susan. O corpo e a Reprodução da Feminilidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: JAGGAR, Alisson M.; BORDO, Susan R. (Orgs). **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 35.ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de velhos**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRANCO, L.; BRANDÃO, R. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial: LTC -Livros Técnicos e científicos, 1989.

CAMPELLO, Eliane; SCHMIDT, Rita Terezinha. **Apresentação: Corpo e Literatura. Ilha Desterro**, vol.68, n.2, Florianópolis May/Aug. 2015.

Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2015v68n2p9>. Acesso: 06 de fevereiro de 2021.

CHAUÍ, Marilena. Laços do Desejo. In: NOVAES, Adauto (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Edição revista e atualizada por Carlos Sussekind; Tradução Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

COELHO, Nelly Novaes. As horas nuas: a falência da razão ordenadora. In: **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras, 2002.

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto - representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. In: **Letras hoje**, v. 42, n. 4, 2007.

Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4110>. Acesso: 24 de janeiro de 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 26, 2005.

Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>. Acesso: 15 de janeiro de 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, v.15, 2007. Disponível em:

http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3267. Acesso: 6 de dezembro de 2019.

DALLERY, Arleen B. A política da escrita do corpo: écriture féminine. In: JAGGAR, Alison; BORDO, Susan (Orgs.). **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

DEBERT, G. & BRIGEIRO, M. Fronteiras de Gênero e a Sexualidade na Velhice. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.27. n.80, 2012. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/4ZCPxm3dySBsmm79BJFmmfR/abstract/?lang=pt>. Acesso: 24 de junho de 2021.

DEBERT, Guita Grin. Envelhecimento e Gênero. **Estudos Feministas**. Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1994. Disponível: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16288>. Acesso: 18 de janeiro de 2020.

ELIAS, Norbert. **O Processo civilizador**: Uma história dos costumes, trad. Ruy Jungmann, revisão e apresentação Renato J. Ribeiro, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

FALEIROS, Vicente de Paula. Envelhecimento no Brasil do Século XXI: transições e desafios. **Argumentum**, v.6, n.1, 2014. Disponível em: <https://docplayer.com.br/30730770-Envelhecimento-no-brasil-do-seculo-xxi-transicoes-e-desafios.html>. Acesso: 20 de agosto 2021.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramalhet. Petrópolis, Vozes, 1987.

FRAGA, A. B. Anatomias emergentes e o bug muscular: pedagogias do corpo no limiar do século XXI. In: Carmen Lúcia Soares. (Org.). **Corpo e História**. 1 ed. Campinas: Autores Associados, 2001.

FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna. **Revista USP**, n.58. São Paulo, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33863>. Acesso: 20 de junho de 2021.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, v. 53, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>. Acesso: 20 junho de 2021.

GIDDENS, Anthony. **Transformações da Intimidade**: Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas. São Paulo: UNESP, 1993.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção Cultural do Corpo. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (org). **Corpo, Gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na Educação**. Rio de janeiro: Vozes, 2008.

GOMES, Márcia Q. C. Temporalidades e relações geracionais: reconstruindo a imagem. In: MOTTA, Alda Britto da; ZEVEDO, Eulália Lima; GOMES, Márcia Queiroz de Carvalho (orgs.). **Reparando a falta**: dinâmica de gênero em perspectiva geracional. Coleção Bahianas. Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher – NEIM. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia. Salvador -BA, 2005. Disponível: <http://www.neim.ufba.br/site/arquivos/file/reparando.pdf>. Acesso em: 24 de setembro de 2020.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 14, 2000. Disponível:<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>. Acesso: 6 de março de 2020.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora revista dos tribunais, 1990.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Tradução de Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JUNIOR, Arnaldo F. Operados de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana. (org.) **Teoria Literária**. Abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann. – Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

LIMA, Susana Moreira de. O outono da vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas. 2008. 194 f. **Tese (Doutorado em Literatura brasileira)** – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/1894>. Acesso: 20 de agosto 2020.

MAGALHÃES, Carlos Augusto. O discurso anti-convencional, fragmentado e agônico - As horas nuas, de Lygia Fagundes Telles. **Revista cerrados**, v. 2, n 2,1993. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/677>. Acesso: 17 de setembro 2021.
MAGALHÃES, Dirceu Nogueira. **A invenção social da velhice**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

MARZANO-PARIZOLI, Maria Michela. **Pensar o corpo**. Tradução de Lúcia M. Endlich Orth. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

MASCARO, Sônia de Amorim. **O que é velhice**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

MONTEIRO, Dulcinéa da Mata Ribeiro. **Metanóia e meia idade**: trevas e luz. São Paulo: Paulus, 2008

MOTTA, Alda Britto. Envelhecimento e sentimento do corpo. In: MINAYO, Maria C.S.; COIMBRA JUNIOR, Carlos E. A. (orgs.). **Antropologia, saúde e envelhecimento**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2002.

MURARO, Rose Marie. **A Libertação Sexual da Mulher**. Petrópolis: Vozes, 1970.

NOTARGIACOMO, Tanay G. Uma trilogia de balanços afetivos: “Azul e dura”, de Beatriz Bracher “hotel novo mundo”, de Ivana Arruda Leite “Nada a dizer”, de Elvira Vigna. **Dissertação (mestrado)** - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Florianópolis, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/122884>. Acesso: 14 de janeiro 2022.

OLIVEIRA, Willian K. “Comer o quê?” Comida, sexualidade e relações de gênero. In: **Anais do VI congresso latino-americano de gênero e religião**: Vulnerabilidade, Resistência e Justiça. São Leopoldo: Faculdade EST, v. 4, 2016. Disponível em: <http://anais.est.edu.br/index.php/genero/article/view/612>. Acesso em: 09 de janeiro de 2022.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher in: **O corpo em debate**. Maria Izilda Santos de Matos e Rachel Soihet (org). São Paulo: Editora UNESP, 2003. POLLAK, Michael. Memória e Identidade social. **Estudos Históricos**, vol. 5, n. 10, 1992. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>. Acesso: 15 de agosto 2020.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RESENDE, Beatriz. **Escritos novos e antigos mostram autora com um texto mais afiado do que nunca**. São Paulo, Folha de São Paulo, 2015. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/01/1582894-critica-escritos-mostram-ivana-arruda-leite-com-texto-mais-afiado.shtml>. Acesso: 5 de janeiro 2022.

RODRIGUES, L. S; SOARES, G. A. Velho, Idoso e terceira idade na Sociedade contemporânea. **Revista Ágora**, n.4, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/index.php/agora/article/view/1901>. Acesso: 5 de setembro 2021.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/contexto I**. Editora: Perspectiva, 1996.

SANT'ANNA, Denise Barnuzzi, É possível realizar uma história do corpo? In: SOARES, Carmen (org.). **Corpo e História**. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **Além da idade da razão** - longevidade e saber na ficção brasileira. Rio de Janeiro: Ed. Graphia, 1994.

SOARES, Angélica. Há uma idade para a velhice? Sinais do envelhecer e crise de identidade na poesia brasileira contemporânea de autoria feminina. **Apresentação mesa no XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e do III Seminário Internacional Mulher e Literatura** – Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural, o GT Mulher e Literatura da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística), 2007. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/mesas.html>. Acesso: 13 de janeiro 2020.

SONTAG, Susan. **A Doença Como Metáfora**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

SWAIN, Tânia Navarro. A invenção do corpo feminino ou "a hora e a vez do nomadismo identitário?". **T.E.X.T.O.S DE H.I.S.T.Ó.R.I.A Revista do programa de pós-graduação em História da UnB**, v.8, n. 1-2, 2000. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/view/27803>. Acesso: 17 de dezembro 2020.

SWAIN, Tania Navarro. "Velha? eu? auto-retrato de uma feminista". In: RAGO, Margareth; VELGA-NETO, Alfredo (Orgs.). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SWAIN, Tânia Navarro. Identidade nômade: heterotopias de mim. In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz Lacerda; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). **Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschanas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SWAIN, Tânia Navarro. **Meu corpo é um útero? Reflexões sobre a procriação e a maternidade.** [s.p.] Disponível:<http://www.tanianavarrowswain.com.br/chapitres/bresil/utero.htm>. Acesso: 20 de janeiro de 2021.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil.** São Paulo: contexto, 2010.

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado:** a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro, Editora Rosa dos Tempos, 1998.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria Literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: ZOLIN, Lúcia Osana; BONNICI, Thomas. **Teoria Literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.