

DISCURSO E(M) CENAS DA ENUNCIÇÃO: A LITERATURA DE LYGIA FAGUNDES TELLES EM O ‘SENHOR DIRETOR’

DISCOURSE IN THE SCENES OF ENUNCIATION: THE LITERATURE OF
LYGIA FAGUNDES TELLES ON ‘SENHOR DIRETOR’

Isadora Moreira Barros¹

Universidade Federal de Goiás

Marco Antonio Almeida Ruiz²

Universidade Federal de Goiás

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar os processos de (des)construção identitária da personagem Maria Emília, protagonista do conto “Senhor Diretor”, por meio das cenas enunciativas que legitimam seu dizer. A investigação inscreve-se no âmbito da Análise do Discurso de linha francesa, fundamentando-se, sobretudo, nos pressupostos teóricos de Dominique Maingueneau (2004, 2008) acerca das cenas de enunciação e do ethos discursivo. A partir da seleção de sete excertos da narrativa, examinam-se as condições de emergência do discurso e sua articulação com o contexto sociopolítico brasileiro da década de 1970, durante o regime militar, especialmente no que tange à construção discursiva da velhice e da posição social da mulher. Vemos, com isso, questões da narrativa que apontam para a produção de sentidos atravessada por discursos normativos, que associam a velhice feminina à decadência, repressão e submissão, tanto no plano das relações interpessoais quanto nas estruturas sociais mais amplas. Em resumo, o estudo evidencia o modo como a linguagem literária se configura como espaço privilegiado para a problematização das representações sociais dando enfoque à velhice, à sexualidade e à mulher.

Palavras-chave: Cenas da enunciação; ethos discursivo; ‘Senhor Diretor’; Lygia Fagundes Telles.

Abstract: This article aims to analyze the processes of identity (de)construction of the character Maria Emília, protagonist of the short story “*Senhor Diretor*”, through the enunciative scenes that legitimize her discourse. The investigation is grounded in the framework of French Discourse Analysis, particularly in the theoretical assumptions of Dominique Maingueneau (2004, 2008) concerning enunciation scenes and discursive ethos. Based on the selection of seven excerpts from the narrative, the study examines the conditions of emergence of the discourse and its articulation

¹ Discente do curso de Letras: Português na Universidade Federal de Goiás e bolsista do CNPq na modalidade de iniciação científica (2024-2025). E-mail: isadora_barros@discente.ufg.br.

² Doutor em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e em Sociologia pela Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais (EHESS) de Paris. Professor de Linguística na Universidade Federal de Goiás (UFG) e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL/UFG). E-mail: marcoalmeida@ufg.br.

with the Brazilian sociopolitical context of the 1970s, during the military regime, especially regarding the discursive construction of old age and the social positioning of women. The narrative elements analyzed reveal meaning effects shaped by normative discourses that associate female aging with decline, repression, and submission, both in interpersonal relations and within broader social structures. In summary, the study demonstrates how literary language operates as a privileged space for the critical examination of social representations, particularly those related to aging, sexuality, and the role of women.

Keywords: Scenes of enunciation, discursive ethos, ‘Senhor Diretor’, Lygia Fagundes Telles.

Texto de autor convidado.

Introdução

Numa habilidade ímpar de mesclar o real e o absurdo, a ordem e o caos, Lygia Fagundes Telles, em sua obra *Seminário dos ratos* (2009), publicada, inicialmente, em 1977, promove uma reflexão crítica sobre a realidade brasileira da época utilizando-se da ficção. Num entremisturar do grotesco e do absurdo, a autora, de maneira introspectiva e densa, possibilita-nos, por meio de sua prosa, a pensar sobre um Brasil dominado pelo autoritarismo, que trazia em seu cerne os dilemas universais das estruturas de poder e da inércia dos sujeitos detentores de poder numa aparente forma de alienação humana. Tratavam-se, assim, de um conjunto de ações que definiam uma narrativa refinada e capaz de retratar uma sociedade burguesa que se deteriorava por contradições e formalismos exacerbados sobre a construção da ordem das estruturas sociais.

Nesse caminho, o conto que dá nome à coletânea, “Seminário dos ratos”, traduz a visão de uma época marcada pela forte corrupção e da impotência institucional na administração pública, que corrompia as estruturas ministeriais de um governo centralizador. A personagem que conta a história, uma mulher não identificada, mas pertencente a esse regime, assume a função de descrever, num tom cômico e angustiado, esse cenário de horror caracterizado por uma infestação de ratos num prédio ministerial. A reunião convocada às pressas pelos parlamentares era para discutir soluções sobre o controle e o avanço de animais peçonhentos no local. Em um certo momento, os ratos, numa narrativa cada vez mais grotesca e apocalíptica, assumem o papel desses sujeitos autoritários que tomam conta da reunião no papel múltiplo tanto de mostrar a degradação moral das instituições públicas quanto da denúncia sobre o crescimento incontrolável da

corrupção, satirizando o perfeccionismo do autoritarismo diante das formas e esquecendo-se sobretudo das reais necessidades da população.

Em virtude disso, a influência de Telles é para a construção de uma prosa responsável por trazer as relações humanas no limiar das posições sociais, nas sombras que os personagens e enredos se desenvolvem num embate direto entre realidade e sujeitos que se acham donos de si. Castello (2009, p. 174) afirma ainda que “os [seus] personagens vivem em um mundo de limites rasurados, no qual já não podemos distinguir entre a lua que brilha e um sol que se apaga, e onde é impossível dizer se anoitece ou escurece, isto é, tratam de personagens que estão “sempre a sofrer” ou ainda a “levar sustos” (Castello, 2009, p. 174-175) à luz da realidade transpassada pelas penumbras do acaso, do mistério e, principalmente, dos espelhos que se quebram ao defrontar com suas próprias fragilidades e angústias, quando diferentes elementos narrativos convergem para tirá-los dos pedestais e muralhas que construíram na ilusão de serem donos de suas próprias experiências.

É no seio dessas questões que buscamos adensar nossa análise sobre o conto *Senhor Diretor*, de Lygia Fagundes Telles, para compreendermos como é tratada a sexualidade e, em especial, a opressão feminina na relação do sujeito com a sociedade. Maria Emília, protagonista, vive numa realidade de educação repressora, numa intensa relação entre a exposição erótica do corpo (feminino) pela mídia. Num incômodo aparente e relutante diante da grande exposição erótica dos corpos no jornal de sua cidade, em uma manchete e capa de revista, a personagem decide escrever uma carta ao diretor, indignada³. Nesse caminho, o conflito na narrativa se instaura no debate mental duplo entre a intenção de escrever a carta e o fluxo de consciência, afinal, a partir do momento que a protagonista (re)pensa espaços e momentos anteriores, sua posição conservadora torna-se menos rígida e mais receptiva a novos olhares sobre o corpo, a sexualidade, e a condição da mulher. Logo, o movimento narrativo propõe uma (des)construção dessas posições de mundo tão fixas e estanques, a fim de captar as reverberações de discursos

³ A personagem, uma senhora aposentada, durante toda sua vida, viveu numa postura rígida e disciplinar, questionando a forma como a mulher na sociedade é retratada, e coloca na carta todo o seu tom de resistência, numa tentativa de dar espaço a sua voz (e, conseqüentemente, às mulheres) num mundo que parece, a todo instante, ignorá-la (-las). A carta mostra todo o questionamento da professora sobre o papel da mulher na sociedade, refletindo a sua angústia na impossibilidade de viver livremente a sua vida e de ter seus desejos respeitados. Todavia, ao se deparar com essa temática tão sensível, diante de uma realidade opressora, ela mesma, em seu monólogo interior, começa a se confrontar com seus próprios desejos reprimidos, levando-a a uma reflexão profunda de como foi sua vida e sua relação com o mundo exterior.

como o da revolução sexual e do feminismo, tomando proporções significativas no cenário brasileiro, em pleno regime militar.

Como objetivo geral neste artigo, queremos compreender como a personagem principal, Maria Emília, que se constitui como sujeito do discurso, (des)constrói sua identidade por meio da(s) cena(s) enunciativa(s) emergentes, que legitima(m) o seu dizer e o seu espaço naquela época. Para tal, buscamos, mais especificamente, analisar, por meio da análise do discurso francesa, as cenas da enunciação de Dominique Maingueneau (2004, 2008) e o ethos discursivo desenvolvidos pela personagem Maria Emília a partir da seleção de sete trechos do conto. Mediante a estratégias linguísticas e semânticas, é possível analisarmos os efeitos de sentidos que representam os embates e contradições históricas, dos quais um determinado personagem, inserido em uma certa instância enunciativa, pode constituir-se a partir de distintos pontos de vista.

Ademais, partimos do princípio de que “um texto não é um conjunto de signos inertes, mas o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada.” (Maingueneau, 2004, p. 85). Desse modo, no texto literário, produzido por um determinado sujeito, mobiliza efeitos de sentidos por meio de uma dupla determinação, na qual a cenografia (composta pelo quadro cênico, cena englobante e cena genérica) legitima o seu dizer, uma vez que é na e pela cenografia que está a fonte do discurso e aquilo que o engendra. Nos excertos selecionados, pretendemos observar os efeitos de sentido gerados sobre o sujeito-mulher, especialmente aqueles que são retomados por meio da normatização negativa sobre o que é a velhice e o seu papel na sociedade brasileira à época de 1970. Em outras palavras, buscamos analisar como ocorre essa descrição cenográfica nos excertos do conto que irrompem imagens negativas sobre a mulher “velha” (“a seca” sexual, por exemplo) acerca da sua relação com os prazeres da carne, entendendo não só como as práticas se reverberavam de maneira conservadora e excludente à classe feminina, como também na reprodução de discursos cristalizados e imersos no preconceito, denunciado por Telles.

Portanto, é imprescindível (re)conhecer os elementos que perpassam essa rede interdiscursiva, em que a autora se baseia para ressignificar a história feminina na literatura e o próprio modo de escrita canônica da época. Faremos uma análise baseada na descrição e na interpretação dos fatos coletados dos trechos selecionados como forma

de compreender esses deslocamentos de sentidos, nas entrelinhas, que a obra de Telles traz para refletirmos sobre esse movimento de mulheres ao longo da história brasileira.

As cenas de enunciação e o ethos discursivo na perspectiva enunciativa de Dominique Maingueneau

Ao buscarmos compreender o que são as cenas de enunciação de acordo com o linguista francês, Dominique Maingueneau (2004, 2008), devemos, primeiramente, compreendê-las como as responsáveis pela produção do discurso como um acontecimento de linguagem, que é atravessado por diferentes situações discursivas a partir dos distintos espaços determinados, tais como institucionais, materiais, corporais, entre outros. Aos olhos do autor, trata-se de uma forma de analisarmos a categoria de gêneros discursivos que definem os “[...] papéis e circunstâncias (em particular o modo de inscrição no espaço e no tempo), um suporte material, uma finalidade etc” (Maingueneau, 2008, p. 116).

Assim, toda cena de enunciação possui uma dimensão que é constitutiva do próprio sentido do discurso, uma vez que é ele, no seu bojo de funcionamento, que as constrói não somente por meio de um contexto externo à língua, mas também como parte estrutural da significação, legitimando-o. Em virtude disso, da composição cênica podemos partir de uma *cena englobante* e uma *cena genérica*, estas responsáveis pela criação do quadro cênico. A cena englobante, mais ampla, está ligada ao tipo de discurso: religioso, jornalístico, humorístico, por exemplo. A cena genérica, por sua vez, diz respeito à forma institucional e histórica de composição das normas de funcionamento de um determinado discurso na sua relação com o meio (tipo de discurso) que se difunde. O sermão, típico do discurso religioso (cena englobante), pode ocupar esse espaço da cena genérica como um movimento na formulação discursiva.

Por fim, outra cena pode intervir, a *cenografia*, “a qual não é imposta pelo tipo ou pelo gênero de discurso, [mas] instituída pelo próprio discurso” (Maingueneau, 2008, p. 116). É a cenografia que confronta o leitor por ser a origem e o produto do discurso (Maingueneau, 2008, p. 116). Em outras palavras, temos o discurso que emerge de sua cenografia, a fim de estabelecer a cena de enunciação que o legitima, tendo o objetivo de

convencer seus destinatários – no caso dos contos de Telles, os autores-narradores⁴ – a ocuparem o lugar que a cenografia indicar. Logo, para esse enlaçamento ocorrer, é necessário que “faça[mos] seus leitores aceitarem o lugar que ele pretende lhes designar nessa cenografia e, de modo mais amplo, no universo de sentido do qual ela participa.” (Maingueneau, 2008, p. 117).

Portanto, é na cenografia que se “associam uma figura de enunciador e uma figura correlata de coenunciadores [nossos autores-narradores]. Esses dois lugares supõem igualmente uma *cronografia* (um momento) e uma *topografia* (um lugar), das quais pretende se originar o discurso” (Maingueneau, 2008, p. 117). Assim, quanto mais o coenunciador aderir ao texto, mas ele deve se convencer de que essa e não outra é a cenografia que legitima essa enunciação.

Quando associamos tais pressupostos teóricos a nosso *corpus*, podemos pensar o conto como um gênero que pressupõe as três cenas: englobante, genérica e cenografia, pois ele não se resume apenas a um discurso relatado por meio da construção escrita de uma carta ao diretor do Jornal da Tarde, mas instaura, também, ao suposto monólogo uma cenografia distinta de uma simples carta, colocando a personagem principal numa introspecção e tensidade máxima, fazendo com que ela questione a própria essência, a repressora, como central na sua formação social. Dizendo de outro modo, tal escrita reverbera numa carta para além de suas características genéricas conhecidas, amplifica e configura o conjunto de memórias e reflexões de uma mulher transpassada pelo poder do estado sobre seu corpo, que é colocado à margem, no quesito de sua sexualidade. Em determinadas lembranças de situações que expõem seus sentimentos e fragilidades, há uma aproximação do leitor (mulher, sobretudo) com a personagem, na voz de uma resistência contra qualquer subversão do outro discurso (masculino e autoritário) sobre a sua versão feminina. Ou seja, verificamos que de um tom distante e direto da carta para o coenunciador, observamos uma cenografia montada na introspecção, ampliando para um espaço coletiva que retrata não só as confissões de uma mulher insatisfeita com o

⁴ Chamamos nossos interlocutores de ‘autores-narradores’ como forma de evidenciar o papel desse sujeito no processo de produção e modificação dos sentidos. O conto analisado, que retrata um papel subalterno da mulher sobre uma sociedade autoritária, coloca não só a autora, Lygia Fagundes Telles, como uma autora-narradora que ressignifica a história, mas também permite que esse movimento, de resistência, seja cada vez mais significativo na busca de “quebrar” os sentidos cristalizados, isto é, estigmas sociais históricos que pertencem apenas a esse dizer na voz dos ditadores e autoritários que achavam que poderiam “mandar” na maneira de pensar e agir de todos os sujeitos brasileiros à época da repressão militar.

controle de seu corpo por um certo grupo ou estado, mas também de todo o corpo feminino, preso às amarras do conservadorismo da cultura dos homens.

Aliado à cenografia, podemos destacar o papel do ethos na construção e legitimação dos discursos produzidos nessa inter-relação comunicativa. Inspirado nos princípios de Aristóteles, todavia, totalmente reelaborado à luz da análise do discurso francesa, Maingueneau define o conceito a partir da sua intrínseca relação entre o enunciador e o coenunciador, considerando a credibilidade, a imagem e a forma como o texto, nesse espaço do dizer, se inscreve simbolicamente na cena da enunciação.

Com efeito, o linguista francês discute sobre o papel do sujeito na produção dos discursos quando nós deixamos rastros por meio da imagem que projetamos no conjunto discursivo, isto é, é necessário observarmos a imagem gerada nessa relação de comunicação que não é, de fato, separada do que é dito, mas que faz parte do dizer, não a reduzindo como uma certa identidade pessoal do autor, pelo contrário, constituída pelo próprio sujeito que diz e faz parte da materialidade do discurso. Logo, nas palavras do autor:

[...] pode-se propor que qualquer texto escrito, mesmo se ele o nega, tem uma “vocalidade” específica que permite relacioná-la a uma caracterização do corpo do enunciador (e não, bem entendido, ao corpo do locutor extradiscursivo), a um “fiador” que, por meio de seu “tom”, atesta o que é dito (o termo tom tem vantagem de valer tanto para o escrito quanto para o oral) [...] (Maingueneau, 2008, p. 64).

Essa vocalidade, atribuída a um fiador, é denominada de ethos, pois trata-se de uma criação “fundamentalmente híbrida (sociodiscursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, ela própria integrada a uma conjuntura sócio-histórica determinada” (Maingueneau, 2008, p. 63). Dessa forma, ao *fiador*, sua instância subjetiva do texto, é possível associarmos um determinado “caráter” e “corporalidade” aos quais implicam num modo:

[...] de mover-se no espaço social, uma disciplina tácita do corpo, apreendida por meio de um comportamento. O destinatário o identifica apoiando-se em um conjunto difuso de representações sociais, avaliadas positiva ou negativamente, de estereótipos, que a enunciação contribui para reforçar ou transformar. (Maingueneau, 2008, p. 65).

A cenografia e o ethos se legitimam em um processo de enlaçamento, “desde sua emergência, a fala é carregada de certo ethos, que se valida progressivamente por meio da própria enunciação.” (Maingueneau, 2008, p. 71). Portanto, ambos pressupõem a adesão do coenunciador ao universo de sentido que o discurso constrói desde as cenas da

enunciação. É a partir do gênero do discurso, nesse modelo empregado da leitura de Maingueneau, que as noções de cenografia e ethos se misturam, pois, é no e pelo discurso que a enunciação é engendrada.

Em outras palavras, é na escolha do gênero que se definem os papéis a serem desempenhados pelo enunciador e pelo coenunciador, como também a cronografia e a topografia. Do mesmo modo podemos pensar sobre o ethos, a partir do gênero e, conseqüentemente, da encenação presente no texto, isto é, que corresponde a uma voz que sustenta essa enunciação e demarca o dizer num determinado espaço enunciativo. A instância subjetiva, por sua vez, caracterizada pelo *fiador*, media essa encenação por meio de determinados comportamentos, modos de se dizer e de se fazer no e pelo discurso, que é percebido pelo coenunciador, desde elementos que tangem a determinado *caráter* e *corporalidade* e baseados em representações sociais, cristalizadas (ou não) pela enunciação, que ora confirma, ora a modifica.

Uma breve reflexão das condições de emergência sobre o conto ‘Senhor Diretor’ e sua relevância no contexto discursivo

A fim de discutir possíveis reverberações dos acontecimentos históricos da década de 1970, captadas por Telles no conto que analisamos, recorreremos à duas autoras que podemos nos esboçar sobre as diferentes condições de emergências sobre o discurso feminista numa época de controle e fechamento político, Mary Del Priore (2023) e Céli Regina Jardim Pinto (2003). Elas, em suas reflexões teóricas, discutem, respectivamente, aspectos históricos do erotismo e da sexualidade no Brasil e a história do feminismo.

As décadas de 1960 e 70 são marcadas especialmente pela *Revolução sexual* e debates internacionais (estadunidenses e europeus) sobre o uso de drogas, a erotização midiática, a sexualidade e, também, a efervescência do movimento feminista. Conforme Priore (2023), ao focar no fruto dessas discussões em nosso país apresenta-se a influência massiva dos meios de comunicação para a difusão de ideais, como o “direito ao prazer”, bem como ao que ela chama de “democratização da beleza”. Ou seja, vimos, à época, “a multiplicação de produtos, academias de *body building*, consultórios de cirurgia plástica etc. [que] forjavam a intolerância à doença, à fragilidade dos corpos e ao envelhecimento” (Priore, 2023, p. 175). A busca da “perfeição” dos corpos (femininos) começa a ganhar

espaço aos olhos de uma sociedade que se via fechada às questões de diversidade. O que encontrávamos era um regulamento criado sobre a sexualidade aos olhos da igreja e do Estado a partir da regulação moral. Às mulheres, esse controle era sobretudo por ser pobres e negras.

No que tange à questão da influência dos meios de comunicação, principalmente pela televisão, Priore (2023) salienta que no âmbito do golpe de 1964, um conjunto de políticas de desenvolvimento aceleraram mudanças no acesso à informação e no consumo de eletrodomésticos. Assim, há, com isso,

Uma política de desenvolvimento [que] foi implementada e pôs o país na rota do “milagre econômico”. Na esteira do progresso, expandiram-se as cidades. Atraídos pelo crescimento civil, migrantes nordestinos provocaram a concentração e a formação de um cinturão de miséria nos grandes centros do Sudeste brasileiro. A classe média deparou-se com uma grande quantidade de novos bens de consumo com a possibilidade de financiamento de dívidas. A utilização da televisão foi fundamental nesse processo. O Brasil emergia subitamente como um dos mais dinâmicos mercados de TV do terceiro mundo. As compras pelo crediário e as facilidades de aquisição de aparelhos, no período, expandiram o número de domicílios com receptores- em 1960, 9,5% das residências urbanas tinham TV; em 1970, essa proporção passou para 40%. Grandes investimentos foram feitos para implantar as bases de um sistema amplo (Priore, 2023, p. 177-178).

Além disso, ela enfatiza como essa década foi importante para o ressurgimento do movimento feminista de maneira “atuante e mundializado, irradiado dos EUA e da Europa e invadindo paulatinamente terras brasileiras” (Priore, 2023, p. 181), e como os meios de comunicação (revistas, artigos) ora se mostravam receptivos a discussões, como a emancipação feminina, ora repulstavam tal movimento de minorias, uma vez que o cenário social ainda era perpassado por um certo discurso tradicional, que valorizava ideais como a pureza, a castidade, a integridade e a fidelidade da mulher.

Nesse caminho, a estudiosa aponta que na década de 1970 os movimentos de minorias começaram a ser debatidos, todavia, de modo subalternizado. Tópicos como sexualidade e prazer começaram a ser tratados com mais naturalidade para além de discursos meramente técnicos ou advindos da medicina.

A pílula foi aceita por homens e mulheres, não só porque era confiável, mas, sobretudo, por ser confortável. O orgasmo simultâneo passou a medir a qualidade das relações e significava o reconhecimento da capacidade feminina de gozar igual aos homens. Música, literatura e cinema exibiam a intimidade dos casais, democratizando

informações: ‘nos lençóis da cama, travesseiros pelo chão’, cantava Roberto Carlos. Revistas de grande tiragem exploravam questões sexuais, valorizando corpos idealizados, com uma mensagem: ‘sejam livres’, enquanto nos artigos de fundo seguiam-se valorizando o sentimento e amor. Já a publicidade erotizava comportamentos para vender qualquer produto. Tudo isso não seria possível sem o poder dos meios de comunicação modernos e uma cultura de massa, capaz de difundir modelos e representações sexuais (Priore, 2023, p. 179).

Ao mesmo tempo, destoavam os movimentos feministas no Brasil durante esse período. Pinto (2003) aponta que enquanto nos Estados Unidos e na Europa o feminismo eclode num momento propício de efervescência política e cultural, “quando se formou um caldo de cultura propício para o surgimento de movimentos sociais” (Pinto, 2003, p.41), no cenário brasileiro, o movimento foi marcado pelas questões políticas resultantes dos embates ideológicos de um país em ditadura militar. Nesse contexto, o feminismo brasileiro se desenvolve numa posição paradoxal, “ao mesmo tempo que teve que administrar uma perspectiva autonomista e sua profunda ligação com a luta contra a ditadura no Brasil, foi visto pelos integrantes desta mesma luta como sério desvio do pequeno-burguês” (Pinto, 2003, p. 41).

Logo, a autora aborda o ponto em que a maioria das militantes, nos primórdios do movimento em nosso país, se envolveram ou simpatizaram com a luta contra a ditadura, “tendo algumas delas sido presas, perseguidas e exiladas pelo regime” (Pinto, 2003, p. 45). Para Pinto (2003), o feminismo no Brasil é um movimento que se desenvolve na constante luta pelo espaço e autonomia da condição da mulher dominada, “[...] numa sociedade em que a condição de dominado é comum a grandes parcelas da população; [...]” (Pinto, 2003, p. 46).

Da seca à cheia: a cenografia e o ethos discursivo em o *Senhor diretor*, de Lygia Fagundes Telles

Seca no Nordeste. Na Amazônia, cheia - leu Maria Emília a manchete do jornal preso nos varais da banca com prendedores de roupa. Desviou o olhar para a capa da revista com a jovem de biquíni amarelo, na frente, ele atrás, enlaçando-a na altura dos seios nus, amassados sob os braços peludos. Estavam molhados como se estivessem saídos juntos de uma ducha. Sérios. Por que todas essas fotos obscenas tinham esse ar agressivo? (Telles, 2009, p. 17)

O excerto representa um dos primeiros momentos da escrita do conto, em que vemos uma situação cotidiana sendo representada na figura da personagem principal,

Maria Emília, uma idosa, professora aposentada, que num passeio próximo a sua casa, se depara com uma imagem que a choca, deixando-a indignada. A partir desse momento, a personagem dá início a um monólogo interior com a seleção de argumentos que comporiam uma carta ao diretor do jornal da cidade, *Jornal da Tarde*, cuja indignação é evidenciada nas palavras, incrédulas, expressando seu desacordo com a abordagem trazida pela capa dos jornais e de revista, que expunha os corpos de maneira erotizada, em canais midiáticos.

O conto é responsável por retomar um tipo de discurso, a literatura, como uma cena englobante, e delimita esse espaço por meio de sua exposição numa cena genérica, característica como uma ação cotidiana, própria desse gênero textual. A narrativa, em primeira pessoa, começa com uma carta destinada ao diretor do jornal, com uma linguagem formal, cujo tecnicismo diz respeito a forma como a sociedade se constrói em uma estrutura hierárquica:

“Venho por meio desta comunicar a V. S⁵. que (...)”

Inicialmente, como qualquer situação formalizada, o interlocutor se coloca numa posição de submissão, aceitando o seu papel diante dessa relação institucional pré-estabelecida, delimitando-se a um gênero institucional marcado por estruturas na língua capazes de fazer essa alusão. Grosso modo, essa primeira parte da narrativa poderia ser simplificada como a problemática instaurada historicamente entre a relação biológica

⁵ Para esta nossa reflexão, destacamos o uso da expressão “vossa senhoria”, presente nas edições anteriores do conto, pois, para além da formalidade e da estrutura hierárquica que o gênero carta do leitor pressupõe, vemos uma forma linguística utilizada que reproduz, de certo modo, um distanciamento entre um interlocutor submisso e um locutor “prestigiado”. Outros sentidos interpelam essa relação, como aqueles que dizem respeito a aspectos estruturais de um machismo que se perpetua, no qual a interlocutora, mulher, professora, idosa se dirige à esse “grande outro”: homem, em posição de poder, privilegiado por ser diretor de um jornal, para que apenas assim ela consiga expressar as denúncias e as angústias, tanto sociais quanto subjetivas. Em outras palavras, optamos em destacar os excertos em que remontam ao uso dessa expressão por uma mulher, em razão de esmiuçarem a relação entre esses coenunciadores, nessa cena genérica marcadamente institucional, que reverbera o silenciamento feminino. Ou seja, essa distância entre Maria Emília e o diretor do jornal é histórica e ideológica e (de)marca atitudes de silenciamento, conformismo e submissão dessa mulher a um período histórico autoritário e à hierarquia social repressora e machista. A fim de conseguir expressar suas angústias, seja contra o sistema vigente, seja por ser corrompida pelo ele e fechar-se numa introspeção densa sobre temas como a sexualidade, desejo e envelhecimento femininos, a personagem utilizou-se de um jogo discursivo e, conseqüentemente, cenográfico, que revela não apenas a formalidade do gênero carta do leitor, mas uma imposição social, histórica e ideológica de que com o intuito de dar voz a seus aspectos mais subjetivos, fez-se necessário remeter a um homem, numa posição de superioridade a ela, nessa estrutura social vigente.

imposta por certos grupos conservadores, de considerar a mulher como submissa a um homem, poderoso, que assume um papel de poder, mostrando que há uma separação não apenas no aspecto hierárquico das relações de trabalho, mas também histórica, colocando as mulheres como seres “menores” e “inferiores”. O distanciamento formal entre esses dois papéis sociais – mulher, dona de casa e homem, empresário no ramo da comunicação – é reforçado por estruturas linguísticas de extremo teor formal, como “vossa excelência”, quando ela se refere ao diretor do jornal. A construção cenográfica estabelece muito mais uma simples característica do conto na literatura, mas também reverbera uma ordem de separação que é marcadamente ideológica e histórica, inserindo a mulher nesse espaço de subordinação.

A narrativa avança e a cenografia do conformismo da mulher nesse espaço do dizer muda, rompendo com esse status de obediência social pelo papel que ela emprega no cotidiano para uma fratura voltada para a introspecção, da não mais formalidade, social e histórica, desse “lugar imposto”, caracterizando-se como uma verdadeira resistência tanto ao formalismo das hierarquias sociais quanto a sua submissão diante do que a biologia, numa relação opositiva entre homem e mulher, que define os seres numa certa sociedade.

“Mas a verdade, Senhor Diretor, a verdade é que estou farta. Cansei de fingir que não vejo. [...] Cansei de engolir os gritos e os desaforos e o ranho das crianças.”

Apesar de ainda vermos traços de uma cenografia formal (“senhor diretor...”), há fragmentos que revelam um conflito entre o que é esse gênero institucional com a vivência subjetiva da narradora, agora, como “dona” do seu próprio pensar e jeito de se portar numa relação social cristalizada. Ou seja, a sua enunciação, nessa nova caracterização da cenografia, transborda os limites desse gênero de polidez para ocupar-se de um discurso de ressentimento, denúncia e, também, de uma crise psíquica, em que ela, por mais que se rebela contra esse “sistema” imposto socialmente, acabou sendo corrompida por ele, numa relação opressora que a impedia de falar e tratar sobre a sua sexualidade. O ethos da mulher conformada, submissa diante da formalidade das estruturas sociais opõe-se a uma situação contrária, de quebra de expectativa, colocando-a possivelmente, e de maneira densa, à beira de um surto.

Em tom de denúncia, vemos a construção de uma cenografia pouco usual, mais introspectiva que expõe não apenas a angústia de uma mulher sobre a forma de exposição do corpo feminino, como também expressa toda a densidade abstrata de envolver temas, como a sexualidade e o desejo feminino, que ampliam um espaço do dizer para além da literatura, constituindo-se como um ato de resistência diante dos estigmas cristalizados por uma sociedade machista. Em outras palavras, a cena genérica permite que o resultado de diálogo trazido pela cenografia ocupe um espaço maior que transcende o literário e ocupe problemáticas que já são, diariamente, discutidas por movimentos sociais contrários a esse preconceito velado contra as mulheres e os seus “espaços” pré-determinados.

É na cenografia, como espaço do dizer, que vemos a encenação discursiva como forma de colocar o sujeito como o centro do dizer, trazendo consigo sua imagem (ethos), produzindo sentidos e efeitos de verdade. De acordo com Maingueneau (2008), a situação de enunciação não é, com efeito, um simples quadro empírico, ela se constrói como uma *cenografia* por meio da enunciação. [...] O discurso implica um enunciador e um coenunciador, um lugar, um momento da enunciação que valida a própria instância que permite sua existência (Maingueneau, 2008, p. 51).

Ao longo da narrativa, encontramos um fluxo de consciência da personagem que se vê ali, “presa”, à uma situação que não só delimita a descrição erotizada das mulheres, corrompida pela maioria do preconceito criado na e pela história, mas também ela como um produto dessa estigmatização, oprimida aos olhos de um regime militar forte. Essa desordem já é vista por meio da ironia que Maria Emília, também conservadora, cria quando faz referência à posição de autoridade do seu destinatário, o diretor do jornal:

“Vossa Senhoria deve saber o que acontece ali dentro, ou não sabe? Talvez não saiba mesmo.”

Há, na sua fala, uma narradora que não está mais ciente de sua racionalidade, reverberando um ethos de fragmentação, que associa um campo de tensão que agora ambos vivenciam no texto a partir da repressão da imagem institucional sobre o diretor e, nesse momento, da expectativa vivenciada pela personagem diante de um regime autoritário e repressor. Aqui, podemos dizer que esse espaço do dizer não só limita ao ambiente da narrativa, mas também reproduz um discurso social e ideológico capaz de

simplificar a presença e o papel da mulher na sociedade como uma simples “seguidora” de regras. Há, com isso, nesse excerto, uma certa ironia que não coloca mais a mulher nessa relação de submissão, pelo contrário, ela questiona, também, o lugar social que o diretor do jornal ocupa nessa esfera de papéis sociais estigmatizados: “(...) o senhor é alguém que *deveria saber*, mas, talvez, *prefira não saber*.”

O Nordeste passa por uma forte estiagem que já destruiu mais de 90% da produção agrícola, ao passo que a Amazônia sofre o flagelo das cheias com a chegada das chuvas - leu Maria Emília. Desespero na escassez. Desespero no excesso. Não tive ninguém, mas Mariana exorbitou: três maridos sem falar nos amantes. Rim quente. Se ela pudesse fazer uma plástica ainda ia continuar, mas Doutor Braga foi positivo, se a senhora se opera, fica na mesa que seu coração não aguenta, está me compreendendo? Compreendeu. [...] Mas é proibido envelhecer? Outro ponto importante, Senhor Diretor, devia haver um dispositivo regulando isso, essa velharia se operando por aí, já com começo de esclerose. Nem agonizantes escapam, lembra da prima do Leal que estava com aquela doença? Um mês antes da morte a pobrezinha inventou de puxar a cara e o médico sabia, o mercenário. O consolo é que ela morreu bastante remoçada, a tonta da Mariana veio me dizer na missa. (Telles, 2009, p. 22).

Um pouco adiante, na mesma fileira, outro casal que acabara de chegar já se atracava resfolegante, a mão dele procurando as roupas dela- encontrou? Encontrou, podia sentir o hálito ardente dos corpos se sacudindo tão intensamente que toda toska fila de cadeiras começou a sacudir no mesmo ritmo. Encolheu-se. Feito bichos. O melhor era não ligar, pensar em outra coisa, que coisa? A manchete, tinha na memória excelente, no colégio podia repetir uma página inteira lida duas ou três vezes, *O Nordeste passa por forte estiagem, forte estiagem* [...]. Calçou as luvas, juntou as pernas. Senhor Diretor: antes e acima de tudo, quero me apresentar, professora aposentada que sou. Paulista. Virgem. Fechou os olhos, virgem, virgem, verdadeira, não era para escrever, mas não seria um dado importante? (Telles, 2009, p.28)

Nada grave, menina, você tem *flores-brancas*, às vezes as virgens padecem disso. Flores-brancas. Secaram, Senhor Diretor, também elas foram secando. Seca tudo, a velhice é seca, toda água evaporou de mim, minha pele secou, as unhas secaram, o cabelo que estala e quebra no pente. O sexo sem secreções. Seco. Faz tempo que secou completamente, fonte selada. *A única diferença é que um dia, no Nordeste, volta a chuva.* (Telles, 2009, p.29-30)

Observamos nos três excertos anteriores uma narrativa que mescla essa relação conservadora com a autoavaliação introspectiva da personagem diante da situação que presencia com as capas e notícias do jornal. No primeiro em destaque, com um ethos conservador, Maria Emília se molda a partir do que ela compreende como “seco”, ou “rígido”, associando-se ao flagelo da cheia, na Amazônia; enquanto a sua não experiência sexual é comparada a forte estiagem do Nordeste e, desse modo, descrita como um “desespero na escassez”. Há, também, nessas passagens o tema da velhice, colocando a mulher no interior de um discurso de combate e repulsa, um tabu que não é o mesmo quando se trata do homem.

Por conseguinte, no segundo excerto, encontramos uma cena do conto no cinema da cidade, ao perceber o ato sexual mostrado de maneira “livre” e sem pudor, Maria Emília sente-se incomodada e angustiada, num conflito interno forte que a faz pensar nessa situação de opressão que não só ela se coloca diante de um regime militar, mas que também representa uma opressão ao modo de as mulheres tratarem desse assunto de maneira livre e sem tabus. Como forma de se distanciar dessa cena, a personagem relembra o trecho da notícia e compara sua virgindade à estiagem do Nordeste, numa relação de se “fechar”, novamente, diante das amarras do discurso autoritário e machista da sociedade da época.

No terceiro e último excerto que destacamos, observamos uma personagem num confronto direto entre o poder da virgindade e da castidade como valores de uma vida cristã e o pudor da liberdade quando ela, ao deparar com tais cenas de nudez, se omite em razão do papel que a mulher, no conjunto da história, adquire como detentora de pureza e sem pecado. A relação com a religião é uma referência que não só retrata a angústia e o dilema em que Maria Emília se encontrava, mas que todas as mulheres, de modo geral, nessa esfera conservadora, deveriam ocupar, pois elas não poderiam estar no cerne dos “perigos” da carne que as façam se tornarem “impuras” e intocáveis. Na cena, a personagem relembra uma consulta, numa ginecologista, em que a médica volta-se para Maria Emília e sua mãe, durante um procedimento, diante do aparente desconforto e vergonha, e produz o seguinte eufemismo quando se referiria à candidíase: “você tem *flores brancas*” (Telles, 2009, p. 30) e de como “as vezes as virgens padecem disso” (Telles, 2009, p. 30). A forma de retomar a doença como algo do não dito só reforça esse papel da conservação de valores, sobretudo às mulheres diante de uma aparente disputa dos dizeres no bojo da história, impedindo certos usos porque não eram próprios às mulheres dignas; a valorização da virgindade é demarcada em nível extremo, em associação direta com a pureza e o divino, pois mesmo ela, a personagem, estando na velhice, na “seca” da pele e no sexo, a compara com o espaço seco do Nordeste.

Nesse sentido, como salientado por Priore (2023), esses dizeres sobre a mulher numa relação de submissão e supervalorização do corpo molda(va)m estereótipos de intolerância a velhice e que ainda coloca(va)m a mulher num espaço de repressão sexual. Nessas cenas genéricas, a mulher, idosa, é representada como assexuada, “seca”, numa supervalorização da virgindade, na negação da experiência sexual e do prazer. Ou seja,

para aqueles que não se encaixavam nas representações sexuais erotizadas, que começam a ser difundidas pelos meios midiáticos e pela cultura de massa, não poderia usufruir-se do “direito ao prazer” (Priore, 2023).

Diante desses diferentes cenários da narrativa, podemos (re)pensar sobre os tabus e os estereótipos que moldaram o corpo e a sua sexualidade da mulher nesse ambiente de autoritarismo, logo, observamos o movimento interdiscursivo que ora retoma discursos de estereotipização e estigmatização do corpo feminino, ora abre espaço para debates promovidos por grupos feministas, como maneira de abranger contribuições e olhares outros, não conservadores e de controle, sobre esse corpo, como é exemplificado no seguinte trecho: “Nenhum pudor, falam de tudo. Fazem tudo.” (p. 29). Dizendo de outro modo, tais fluxos de consciência ao longo do conto demonstram uma mulher num movimento ativo e denso, numa introspecção do que ela ocupa nesse constante espaço de reviravoltas e que ela mesma faz parte, numa relação de opressão que o Estado, os homens e os preconceitos ditam sobre o seu papel; ela é colocada na oposição entre o “cheio”, como um “rio da Amazônia”, e a “seca do Nordeste”.

Considerações finais

O presente artigo teve como objetivo retomar a contribuição teórica e social de uma escritora brasileira importante, Lygia Fagundes Telles, em especial, as problemáticas sobre a mulher no conto “Senhor Diretor”, presente na obra *Seminário dos Ratos* (2009). Ao longo de nossas reflexões, vimos como uma obra escrita há alguns anos pode, ainda, ser mote de problematização acerca do papel da mulher diante de uma sociedade machista e conservadora. Vimos, pois, como diante da resistência, ainda encontramos uma mulher que vive a partir da opressão que sofreu ao longo de sua vida. A introspecção e a narrativa densa é o resultado dessa constante “luta” de mulheres que vivem nesse espaço de repressão diante da imposição de valores estigmatizados e ideológicos de uma pequena parcela da sociedade.

Os excertos selecionados fazem menção às diferentes instâncias discursivas da personagem num jogo de muita autoavaliação e negação diante dos dizeres sociais que pretendem determinar certos valores numa sociedade predominantemente conservadora. De modo mais específico, vimos as representações de uma personagem insatisfeita diante de sua situação, na velhice, colocando-se num espaço de “secura”, sem valor aos olhos

de uma sociedade estigmatizada em padrões de beleza feminina e o histórico de “pureza sexual”. Logo, a “seca” se atrela a outros efeitos de sentido como a repressão sexual, a rigidez do corpo e a supervalorização da virgindade.

Portanto, como resultado da análise da cenografia e do ethos discursivo da personagem Maria Emília no conto, os ditos pertencentes a uma rede interdiscursiva que ora prega discursos de desvalorização da velhice, calcados na repressão sexual e na negação do corpo, do sexo e da sexualidade da mulher, ora se abrem para olhares e perspectivas outras advindas do movimento feminista e da revolução sexual. Assim, todo esse movimento de oposição e militância tornam-se necessários mesmo diante de uma situação literária, como reflexo, ainda, de um modelo de conservação de valores que são pregnantes na história, mas que mesmo diante dessas imposições de uma ideologia machista, como a arte pode, sim, ressignificar esse caráter de mudança e, com isso, promover deslocamentos de sentidos que colocam as mulheres como detentoras do seu próprio corpo, de seu próprio dizer, rompendo com as amarras sociais estigmatizadas e impostas por uma parcela da sociedade.

Referências

- GOMES, M, V; MOURA, S, Arruda de. Os ethos (des)encaixados do conto “Senhor Diretor”, de Lygia Fagundes Telles. **Miguilim, Revista Eletrônica do Netlli, Crato**, v.12, n.2, p.181-197, maio-ago 2023.
- JUNIOR, A, F. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T, ZOLIN, L, O (Orgs). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3 ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009.
- MAINGUENEAU, D. **Análise dos textos de comunicação**. Tradução: Célia P. S., Silva, D. R. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.
- MAINGUENEAU, D. **Cenas da enunciação**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- PINTO, C. R. J. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.
- PRIORE, M, D. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. 3. ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.
- TELLES, L. F. **Seminário dos Ratos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Tradução: Vanessa Barbara. Rio de Janeiro: Antofágica, 2024.