
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O QUE HÁ PARA VER NOS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Luiz Carlos Santos Simon (UEL)

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise da ocorrência de imagens visuais em quatro contos de Lygia Fagundes Telles. A proposta é verificar como esta incorporação de imagens é efetivada, constituindo uma possível resposta ao que diversos teóricos contemporâneos interpretam como bombardeio visual no cenário cultural que se estrutura a partir dos anos 60 e 70 do século XX. Assim, as imagens são examinadas, nos contos, a partir de seus vínculos com a televisão, a simulação, a velocidade, a obscenidade e a alteridade.

PALAVRAS-CHAVE: conto – Lygia Fagundes Telles – cultura de massa

Lygia Fagundes Telles desempenha um papel fundamental para a prosa de ficção brasileira da segunda metade do século XX. Tendo feito sua primeira publicação em 1938, a autora prossegue com sua contribuição para as letras brasileiras através de títulos como *Invenção e memória*, de 2000. Neste percurso, trilhado de forma semelhante também por Clarice Lispector — cujo caminho foi interrompido precocemente com sua morte em 1977 —, foi decisiva e plural sua influência exercida sobre ficcionistas mais jovens. Enquanto uma autora intimista, abriu espaço para uma vertente que seduziu inúmeros adeptos; com a opção freqüente pelo conto, auxiliou na disseminação e popularização do gênero, proporcionando ainda que ele se revelasse multifacetado também no que se refere às tendências estéticas disponíveis; e, finalmente, na condição de escritora bem sucedida, firmou-se como um modelo que atestava a viabilidade da participação mais ativa das mulheres no panorama literário brasileiro.

Uma trajetória tão longa e rica permitiu a Lygia Fagundes Telles acompanhar diversas transformações no quadro histórico e cultural do Brasil. Uma das mudanças mais significativas diz respeito à consolidação da cultura de massa como fenômeno que se apóia sobretudo no surgimento e no crescimento explosivo da televisão, como uma sucessora doméstica do cinema. O impacto causado pelas imagens eletrônicas da telinha provoca

constatações como as feitas por Beatriz Sarlo: “A epistemologia televisiva é [...] tão realista quanto populista, e submeteu a uma demolidora crítica prática todos os paradigmas de transmissão do saber conhecidos pela cultura letrada” (1997: 75-6). Assim, os efeitos do incremento da televisão não se restringem à esfera do entretenimento, não correspondem apenas a determinadas modificações no âmbito do lazer. A autoridade conquistada por esse meio de comunicação passa a afetar outras formas tradicionais de autoridade como a política, a religiosa e a escolar. Trata-se, portanto, de uma alteração expressiva na vida cultural — brasileira e de outros povos também — que assume o louvor à imagem como uma das atitudes mais representativas do novo estado de coisas.

Para um escritor, pensar em imagens e utilizá-las em seus textos significa manter a atenção na vida que existe ao seu redor. Não é uma questão de sucumbir ao império das imagens mas uma estratégia de acolhê-las, revigorando seu potencial de comunicação e enxergando nelas uma fonte muito ampla de possibilidades artísticas. Ao abordar os estudos contemporâneos como um campo complexo em que se revelam diferentes perspectivas críticas e teóricas (entre elas, discurso pós-moderno e estudos culturais), Douglas Kellner salienta “a existência de fenômenos que exigem mapeamento e teorização” (2001: 69). Uma escritora como Lygia Fagundes Telles pode não se dispor a teorizá-los, mas, com certeza, irá absorver essas imagens como matéria para seu exercício ficcional. Com os olhos voltados para os mecanismos dessa absorção é que selecionamos os contos “O x do problema” e “Senhor Diretor”, publicados em 1977 no livro *Seminário dos ratos*; e “Papoulas em feltro negro” e “Você não acha que esfriou?”, de *A noite escura e mais eu*, publicado em 1995. Na análise, serão focalizados aspectos ligados não somente com a televisão, mas que indicam essa primazia assumida pela imagem em diversas circunstâncias, como a simulação, a velocidade, a obscenidade e as relações interpessoais.

O x do problema

Em “O x do problema”, acompanha-se uma família pobre reunida diante do aparelho de televisão. Apreensivos com o início de um programa de auditório organizado pela dinâmica de perguntas e respostas, os personagens logo se desesperam com a imperfeição das imagens captadas pela antena do televisor. Os fantasmas multiplicam-se na tela e o som também não chega com nitidez. Paralelamente à expectativa da entrada em cena de Aryosvaldo, que responde às perguntas sobre a Marquesa de Santos, surgem aqui e ali momentos de tensão provocados pela previsão de mais chuva que pode inundar o barraco onde a família mora. A empolgação com as respostas de

Aryosvaldo e sua eventual vitória supera em muito, no entanto, a preocupação com a iminência de uma tragédia, ainda que a previsão de chuva tenha chegado via TV, o que aumenta consideravelmente sua credibilidade. O estado de euforia dos personagens é o sentimento predominante de tal forma que, ainda no início do conto, pode-se pressupor que aqueles personagens conhecem pessoalmente Aryosvaldo, por eles tratado como Ary. Assim, nada pode refrear o entusiasmo com o programa, nem mesmo os rumores de que as perguntas são conhecidas com antecedência pelo candidato arguido:

- O Mário da Nena disse que esse programa é tudo marmelada, que foi combinado pergunta e resposta, ele conhece o Aryosvaldo, disse que é um cabeleireiro fajuto que sabe dessa Marquesa de Santos tanto quanto a gente.
- Fajuto é ele. Cafetão besta, tudo inveja. Inveja. Vocês vão ver hoje que beleza, vai pro milhão a aposta, porra. E Ary pega fácil esse milhão, você viu da outra vez? A turma quer embrulhar mas ele entope a boca desses porqueiras, tudo baixo astral... (Telles 1984: 115)

Que não apareçam versões que ponham sob suspeita o caráter verdadeiro e autêntico do programa! De nada adianta, pois todas serão prontamente refutadas. As imagens da televisão, embora precárias, não podem ser contestadas nem mesmo por aqueles cuja proximidade é concreta. O Mário da Nena é conhecido, próximo, mas não é digno do crédito atribuído a Aryosvaldo, desconhecido e distante. No entanto, é este, não aquele, quem aparece na televisão; é nesta situação que reside sua confiabilidade. Do mesmo modo, a beleza do auditório apaga a ameaça de chuva e de enchente, fenômenos capazes de tornar aquela moradia ainda mais miserável. Os buracos dos colchões e os ratos passeando pela casa não desfrutam da mesma atenção dirigida às respostas de Aryosvaldo. Desta forma, o êxito do candidato só pode despertar vibração:

- Respondeu, respondeu! – gritou César dando um murro no aparelho que apagou e reacendeu em seguida, então ele acertou? Recuou de punhos cerrados, golpeando o ar, acertou sim, olha só a gritaria, beleza de nego, beleza, estão levando ele no ombro! Que carnaval, porra, estamos contigo, Ary! Estamos contigo! [...]
- Eu sabia – disse César deixando-se cair no rolo de colchões. Tremia inteiro, o olhar úmido. – Eu não disse? Eu sabia, repetiu,

rindo baixinho, um riso difícil, quase como um soluço: um milhão, porra. Um milhão. (Telles 1984: 117)

Entre os personagens de “O x do problema”, a televisão gera uma euforia, um entusiasmo demonstrado por César e seus familiares. O êxito da televisão no conto de Lygia Fagundes Telles se faz cada vez mais evidente à medida que os problemas de moradia vão sendo esquecidos e as hipóteses de farsa no programa vão sendo rejeitadas. A dominação pela televisão em “O x do problema” é muito bem urdida. Enquanto os personagens tornam-se presas fáceis das imagens televisivas, os leitores pouco a pouco vão percebendo como os espectadores se degradam, como eles preferem a irrealdade distante via TV aos problemas reais, próximos e urgentes.

“O x do problema” não trabalha propriamente com imagens rápidas mas com a rapidez, enquanto uma das propriedades da televisão, e com a demanda de mais rapidez despertada no público espectador. O programa de televisão que dá título ao conto é baseado em perguntas feitas a uma determinada pessoa que se apresenta como um especialista em minúcias da vida de algum vulto da política, das artes ou dos esportes, ou ainda de alguma área do conhecimento. Por trás de certa fachada de “programa cultural”, existem a oferta de prêmios, a oportunidade de veicular com mais intensidade a propaganda de produtos, a suspeita de arranjos – já mencionada em capítulo anterior e também no filme “Quiz Show”, de Robert Redford – e, principalmente, um festival do que se convencionou chamar de “cultura inútil”, uma sucessão de perguntas sobre detalhes ínfimos, absolutamente desimportantes. Este formato de programa, que no conto mostra Aryosvaldo respondendo sobre as jóias da Marquesa de Santos, obteve grande êxito na televisão ao longo das décadas de 70 e 80 e hoje está sendo substituído pela dinâmica interativa.

Um dos seus aspectos abordados no conto é a rotatividade. Questionado por outra personagem se o programa chegaria ao fim, quando Aryosvaldo concluisse sua participação, o filho dá uma resposta sintomática: “Acabar, nada, esse programa não acaba, sai o Aryosvaldo e no sábado já entra um que sabe tudo do Pelé” (Telles 1984: 116). O programa, assim, não depende de um determinado respondente; ao contrário, fixa-se um período ao longo do qual um candidato é interrogado; ao cabo de algumas semanas, o lugar é cedido a outro. É a necessidade de substituição de assuntos para que a paciência do espectador não seja sequer ameaçada. Assim, como os personagens daquela família tornaram-se fãs de ocasião, não seria possível prolongar indefinidamente a participação de um candidato, pois chegaria o momento perigoso do desgaste, quando aquela imagem já não despertaria

interesse. Ocorre, então, uma obediência à lei não exatamente da rapidez, mas de algo bem próximo: um limite temporal.

A substituição de Aryosvaldo, após o êxito na bateria final de perguntas, abre espaço para mais um ponto de discussão relacionado com a rapidez das imagens. Para um dos personagens, Pelé não é tema dos mais empolgantes para as perguntas do programa: “Diz que vai ter agora um cara falando do Pelé, mas quem quer Pelé? Pelé está velho, eu queria o Zico. Zico, Zico!” (Telles 1984: 118). Faz-se necessária uma contextualização sobre futebol. O conto é publicado em 77, sete anos depois de Pelé ter levado a seleção brasileira ao tricampeonato mundial, sendo, com isso, reconhecido como o melhor jogador de futebol de todos os tempos. Por sua vez, Zico marcou seu primeiro gol, jogando pela seleção, em 76, um ano antes da publicação de “O x do problema” (Klein 1996: 322). Quando o personagem clama por Zico e diz que Pelé está velho, ilustra-se com clareza a importância da velocidade nas imagens da televisão. Se Pelé, apenas sete anos após o tricampeonato mundial, pode ser considerado velho em pleno “país do futebol”, os demais ídolos, sejam do esporte, da política ou das artes, serão fatalmente esquecidos com rapidez ainda maior. A reivindicação de um nome emergente, ídolo daquele exato momento, representa bem a demanda do público por imagens sincronizadas. Fica sugerido também um descaso perigoso pela história, posta em segundo plano pela obsessão com o presente, um presente a cada instante.

A última frase do conto aponta para uma face extrema da velocidade com que as imagens são consumidas e, logo após, descartadas. Um personagem, ainda em estado de graça com a vitória do ídolo Aryosvaldo, abre a porta para ver as condições meteorológicas e, diante da suspeita de chuva insinuada por algum familiar, dá seu próprio prognóstico: “Um chuvisco de nada, não esquenta não, tudo bem, amanhã vai fazer um puta de um sol” (Telles 1984: 118). Alguns minutos ou algumas horas após a previsão de chuva anunciada no telejornal, o otimismo do personagem lhe garantia o direito de dispersar as nuvens. No duelo entre as duas imagens no vídeo, ambas portadoras da verdade e merecedoras do respeito do telespectador, ganha aquela que é mais emocionante e apelativa, além de um importante detalhe: apareceu depois. A velocidade de uma imagem mata até sua antecessora.

Senhor Diretor

A idéia de uma resistência relativa à televisão aparece também no conto “Senhor Diretor”. A protagonista Maria Emília é uma mulher de sessenta e um anos que circula sozinha pelas ruas de São Paulo, onde colhe material para

escrever uma carta indignada ao *Jornal da Tarde*. A carta expressaria todo o desgosto da personagem com a degradação moral da atualidade materializada na moda, na publicidade, nas capas de revistas, no cinema, nos costumes transfigurados e também na televisão. No passeio, Maria Emília, ao se defrontar com as diversas imagens urbanas, lembra-se constantemente de Mariana, a amiga integrada aos novos tempos. Assim, ao tratar da televisão, o discurso da protagonista não deixa de fora as referências aos efeitos perversos bem exemplificados através do comportamento de Mariana:

Televisão era outro foco de imoralidade. Anúncios mais sujos, uma afronta. [...] digo que a tevê está exorbitando, de um modo geral, em nos impor a imagem da boçalidade e digo que resisti em comprar uma, bem que resisti, Senhor Diretor. Mas sou sozinha e às vezes, a solidão. A perigosa solidão. Mas fico vigilante (aprumou-se, levantou a cabeça) para não acontecer comigo o que aconteceu com a Mariana, tão fina, tão prendada. [...] *Viagem jóia. Fiz compras lindas mas está na hora de voltar porque minha calça já perdeu o vinco*, escreveu no cartão que me mandou de Manaus. A calça perdeu o vinco e, ela, a vergonha. (Telles 1984: 18)

A resistência, a princípio, é posta de maneira clara, explícita. Imoral, suja, nociva e boçal, a televisão deve dar origem aos mais vigorosos protestos. Trata-se de um meio de comunicação em perfeita sintonia com a perversão geral da sociedade. Não é à toa, portanto, que Maria Emília enfatiza sua resistência a comprar um aparelho. Com o tempo, ainda que a solidão tenha minado aquela resistência, surge uma nova auto-proteção sob a forma da vigilância. A estratégia agora seria evitar que a televisão a conduzisse ao mesmo comportamento desavergonhado de Mariana.

Entretanto, o discurso de resistência ostentado por Maria Emília é frágil e, aos poucos, é desmascarado. As noções de excesso e escassez passam a ter destaque ao longo da narrativa, apresentando-se como ressentimentos íntimos que se contrapõem à defesa da moralidade. Percebe-se que a mesma solidão que levou a protagonista a comprar um televisor é um sentimento poderoso, capaz de fazer desmoronar toda a rigidez do discurso moralista. Assim, diante de um suposto lançamento de um ser biônico para damas solitárias, Maria Emília ainda reage com veemência, mas quando se depara com a manchete de jornal que alude à seca do Nordeste e à enchente da Amazônia, a transferência para as situações particulares é imediata: “Desespero na escassez. Desespero no excesso. Não tive ninguém mas Mariana exorbitou: três maridos sem falar nos amantes” (Telles 1984: 22). O tom de lamento pela própria escassez

começa a ocupar um espaço significativo no discurso da protagonista, até chegar ao ápice, no desfecho do conto, quando já não consegue articular uma estrutura para a carta ao jornal, que era para ser de protesto.

A atitude perante as imagens televisivas precisa, portanto, ser reavaliada. Se, no início do conto, sobressai um repúdio violento à televisão, gradativamente este repúdio vai sendo neutralizado por sentimentos mais agudos da protagonista: a privação, a carência. Desta forma, reconsiderando o vigor das acusações contra a televisão, pode-se chegar à idéia de que aquela resistência escondia a insatisfação com o descompasso entre a escassez íntima e o excesso geral. A perspectiva de certa umidade, no entanto, pode ser a imagem do equilíbrio, de um estágio intermediário que não é atingido pela protagonista, mas fica à disposição para ser visualizado como o mais adequado.

Em “Senhor Diretor”, a protagonista Maria Emília encontra-se constantemente escandalizada e agredida pela obscenidade que passeia à sua frente. A perturbação pela qual passa a protagonista é o que provoca a idéia de redigir uma carta ao *Jornal da Tarde*. Já na primeira página do conto, percebe-se a espécie de reação que as imagens obscenas podem desencadear:

Desviou o olhar severo para a capa da revista com o jovem casal de biquíni amarelo, ela na frente, ele atrás, enlaçando-a na altura dos seios nus, amassados sob os braços peludos. Estavam molhados como se tivessem saído juntos de uma ducha. Sérios. Por que todas estas fotos obscenas tinham esse ar agressivo? Emendados feito animais. E brilhosos, escorrendo uma água oleosa, desde Sodoma e Gomorra os óleos e unguentos perfumados fazendo parte das orgias. (Telles 1984: 17)

O incômodo pela fotografia do casal na revista já se traduz na interpretação daquela imagem como agressiva. E esta interpretação pode não derivar tanto da pose dos dois modelos quanto do fato de que os corpos exibidos estão molhados e oleosos. A personagem que, aos sessenta e um anos, se aborrece com seu próprio ressecamento, fica ainda mais inquieta quando se defronta com o brilho e a água do casal jovem do qual está tão distante.

A secura da protagonista não a conduz à busca obsessiva das imagens obscenas, pelo menos esta busca não é abertamente assimilada. No seu repertório, predomina a intenção de expressar o descontentamento pela ampla difusão da pornografia, que não é vista como uma manifestação isolada na vida contemporânea. Maria Emília não dissocia, por exemplo, a obscenidade e a propaganda:

A ordem de beber coca-cola não corresponde de um certo modo a essa ordem de fazer amor, faça amor, faça amor! Cheguei um dia a ter uma miragem quando em lugar da garrafinha escorrendo água no anúncio, vi um fálus no fundo vermelho. Em ereção, espumando no céu de fogo – horror, horror, nunca vi nenhum fálus mas a gente não acaba fazendo associações desse tipo? (Telles 1984: 21)

Ainda que a visão do pênis no fundo da garrafa de coca-cola se explique pelo desejo reprimido da personagem, é curioso constatar que a associação estabelecida se funda na extensa rede de obscenidade da qual a propaganda é parte integrante. Neste sentido, a larga disseminação da obscenidade pode se confundir com o alargamento também do significado do termo, conforme sugere Baudrillard: “Na realidade, não há mais pornografia propriamente dita, pois a pornografia está virtualmente por toda parte, porque a essência do pornográfico instalou-se em todas as técnicas do visual e do televisual” (1997: 52).

A extensão da rede de imagens obscenas é dissecada no conto e, aparentemente, encontra a resistência de Maria Emília. A capa da revista, a publicidade e o comportamento “libertino” de algumas amigas são elementos muito semelhantes de um composto obsceno. Todos estes elementos vão sendo condenados à medida que aparecem sob a forma de imagem ou são lembrados. A mesma rejeição ocorre quando, decidida a assistir a um filme no cinema, ela pára diante de um cartaz pornográfico e se revolta com a omissão da censura. Torna-se difícil fugir dos apelos obscenos ubíquos, mas Maria Emília segue adiante, disposta a encontrar um cinema que exibisse filme “não-contaminado” pela pornografia. Assim que ela localiza o cinema e começa a assistir às imagens da tela, surgem as decepções: apesar dos cartazes que indicavam aventura, ali também a obscenidade tinha espaço. E não era apenas na tela: os casais de espectadores proporcionaram um espetáculo paralelo com direito a beijos furiosos e pegajosos e filas de cadeiras que se sacudiam no ritmo de seus ocupantes. Aos poucos, Maria Emília começa a ceder:

Desabotoou o segundo botão, a blusa encolheu na lavagem ou seu pescoço estava mais grosso? Sentiu-se desalinhada, descomposta, mas deixa eu ficar um pouco assim, está escuro, ninguém está prestando atenção em mim, nem no claro prestam, quem é que está se importando, quem? E se por acaso o certo for isso mesmo que está aí? Esse gozo, essa alegria úmida nos corpos. [...] E se o normal for o sexo contente da moça

suspirando aqui adiante – pois não seria para isso mesmo que foi feito? (Telles 1984: 29-30)

Tal como ocorrera com a televisão, contra a qual Maria Emília se posiciona e depois admite a compra de um aparelho para ajudá-la a vencer a solidão, a obscenidade acaba também por subjugar-la, por minar a resistência da personagem. O ambiente escuro do cinema passa a ser o local apropriado para que ela possa conviver, ao menos momentaneamente, com seu desalinho que já se insinuava em seu íntimo e ali chega aos botões da blusa. A personagem ignorada por todos é também diferente de todos; anda na contramão por uma rua que segue em direção à obscenidade. Ao pôr em dúvida suas convicções particulares, Maria Emília pode estar dando um passo significativo para sua própria libertação e, neste aspecto, a obscenidade tem um caráter positivo. Ao mesmo tempo, sua voz engrossa um coro retumbante e uniforme que canta sempre as mesmas músicas e deixa outras tantas fora do programa.

Em “Senhor Diretor”, a questão feminina como estímulo à problematização da imagem de si e do outro também tem destaque no convívio da protagonista com as mais diversas manifestações, discursos e imagens que produzem, por sua vez, as mais variadas reações: revolta, vergonha, censura, inveja, auto-análise; todas estas sensações revezam-se no espírito da protagonista, à medida que as imagens urbanas se sucedem, suscitando ainda lembranças de situações marcantes. Uma destas lembranças refere-se ao contato com um grupo de feministas:

Quando se levantou a advogada de óculos, respirei: agora o nível das discussões vai subir, pensei, e até que no começo ela foi bastante feliz quando fez uma exposição das raízes históricas da condição da mulher... E de repente desatou a falar em clitóris, porque o clitóris, o clitóris... E com homens por ali, eu já não sabia onde enfiar a cabeça quando ela contou que não sei mais em que país eles faziam uma incisão no clitóris da mulher para que ela não sentisse nenhum prazer, o sexo transformando-se em agulheiro – simples instrumento de penetração. E deu outros exemplos igualmente horríveis, concordo, uma crueldade essas práticas todas. Mas trazer isso num debate? Quis disfarçar, mostrar que não estava chocada mas quando dei conta de mim, estava aplaudindo mais do que todas... (Telles 1984: 24)

Apesar do incômodo da personagem naquela reunião, não há qualquer referência que explique sua presença ou sua permanência ali. Envergonhada

ou não, sua participação era espontânea, assim como poderia ser espontânea sua saída, o que não acontece. Aliás, Maria Emília não só fica como aplaude entusiasticamente, o que demonstra sua solidariedade e sua identificação com a condição feminina, caracterizada pela repressão. Entre estar horrorizada, enfrentar indiferença e aplaudir com empolgação, sua imagem inclina-se para a última alternativa. A vergonha e a dissimulação não conseguem sufocar o reconhecimento espontâneo, ainda que esta vitória seja circunstancial, pois em diversas outras ocasiões predomina uma rigorosa sobriedade. Este rigor, momentaneamente superado durante o debate feminista, é o que leva Maria Emília a condenar seu contraponto Mariana quando esta aparece com a revelação de que está apaixonada pelo amigo do marido. Mais uma vez, porém, a condenação, produto da repressão que ela impõe a si mesma, divide espaço com o questionamento de suas convicções íntimas:

Inveja, meus Céus? Eu tinha inveja da sua vida inquieta, imprevista, rica de acontecimentos, rica de paixão – era então inveja? Olha que você pintou e bordou, eu lhe disse outro dia e ela riu e seu olhar ficou úmido como se ainda fosse jovem, juventude é umidade. Os poros fechados retendo a água da carne sumorosa, que fruto lembra, pêssego? que a gente morde e o sumo escorre cálido, a gente? Que os outros morderam, que sei eu desse fruto? (Telles 1984: 31-2)

A partir destas duas passagens, pode-se constatar o dilema que cerca a constituição da imagem de Maria Emília. Onde quer que ela vá, o confronto com a liberdade à qual ela se nega é inevitável. Na banca de jornais e revistas, no cinema ou ainda naquilo que Italo Calvino (1990: 99) chama de “cinema mental”, a projeção de imagens no próprio interior, a protagonista está sempre exposta a uma versão de liberdade que ela condena para se defender de sua própria abstinência. O resultado final destas constantes condenações é o desalinhamento com que aparece ao término da projeção do filme e do conto. A juventude e a umidade das quais ela se priva, frutos que ela não morde nem mordeu, surgem, assim, como ofertas irrecusáveis, que não podem ficar de fora de qualquer imagem que se pretenda feliz.

Papoulas em feltro negro

A idéia de simulação atravessa o conto “Papoulas em feltro negro” por inteiro. À exceção do chapéu que dá origem ao título, não há outros objetos compondo as imagens simuladas. Sobressaem, assim, gestos, olhares e expressões faciais que evidenciam a capacidade que o ser humano tem para

pôr a simulação em funcionamento, apenas com o próprio corpo e com o cérebro que o comanda.

O conto apresenta uma reunião de confraternização com antigas colegas de escola e também com a professora de matemática, rigorosa no passado e agora com a saúde bastante debilitada. O conto se inicia com o telefonema de Natividade, convidando a protagonista para participar do encontro e segue até o momento em que ela se retira da reunião. A cada palavra dita ao telefone, a cada movimento da professora ou das ex-colegas na confeitaria, um turbilhão de lembranças e imagens está sempre pronto para direcionar a protagonista para sua infância. Aos poucos, o retrato de Dona Elzira construído pela narradora-personagem vai sendo revelado com uma seqüência de humilhações e crueldades. Desde a ridicularização no quadro-negro diante da turma inteira até as substituições por outras colegas no momento de recitar poemas em dias de festa, todas as minúcias são recordadas a ponto de, em determinado momento do telefonema, a protagonista declinar do convite, alegando que a professora a detestava. Já nesta fase de recordações, porém, encontra-se uma ou outra passagem indicando que a antiga aluna descobria caminhos para reagir e, pelo menos em parte, justificava uma vigilância severa da professora:

Próxima estava eu mesma com o uniforme cor-de-café-com-leite, escondendo entre os cadernos da escola um rolo de gaze e uma echarpe de seda que minha mãe jogou no lixo e eu recolhi. A idéia me veio em meio de uma aula e foi amadurecendo, alguém já tivera uma idéia igual? Um quarteirão antes de chegar à escola, enrolava a gaze para atadura no pulso direito e depois enfiava o braço na tipóia da echarpe. Antes, olhava em redor, nenhuma testemunha? Carregava a mala na mão esquerda e fazia aquela cara dolorida... (Telles 1995: 123-4)

No dia em que a aluna não resiste a um jogo de bola e arranca a tipóia, é movida por um pressentimento de que Dona Elzira, em algum lugar, está à espreita. A suspeita é confirmada. Esta é uma das primeiras passagens que prenuncia o jogo que vai se desdobrar a partir do reencontro entre professora e aluna. Em quem acreditar: na professora que faz a aluna ensaiar a declamação de um poema e depois a substitui sem avisá-la; ou na aluna que desenvolve artifícios para livrar-se de pegar no lápis ou no giz? A oportunidade de um novo contato entre ambas, muitos anos após o período escolar, cria na antiga aluna a expectativa de uma resposta, de uma definição.

A protagonista não manifesta qualquer interesse pelas ex-colegas e dedica-se o tempo todo à tentativa de surpreender Dona Elzira. A antiga

professora, porém, está resguardada por um chapéu preto com uma aba enorme que oculta seu rosto, dificultando a pesquisa de sua ex-aluna. Além disso, a surpresa é causada pela professora, que cumprimenta a suposta oponente como a aluna predileta. Esta efusão de Dona Elzira provoca a reação da protagonista que lhe dirige inúmeras perguntas com o intuito de compreender a antiga imagem ou então de desmascarar uma simulação da qual fora e estava novamente sendo vítima. Entretanto, o histórico descrito pela professora não é nada favorável:

– Sabe o que eu queria? Queria apenas que você fosse sincera, simples, queria que fosse verdadeira. [...] Tonta, não, filha. Você não era tonta. Medrosa, sim, eu via o seu medo e era por causa desse medo que dissimulava. E eu querendo tanto que fosse corajosa, que parasse de fingir antes que fosse adulta, todo fingimento é infame. (Telles 1995: 132-3)

A retrospectiva desejada pela protagonista e verbalizada por Dona Elzira torna a identificação da simulação ainda mais obscura. Ainda que seja também narradora, a protagonista não consegue provar a ninguém sua autenticidade. Nem a si mesma. Sua versão do passado é abalada pela avaliação da antiga professora e por seu próprio comportamento durante a reunião, como a invenção de desculpas para o atraso. Ao mesmo tempo, a suspeita de que era a professora que simulava no passado e no presente permanecia; no entanto, mais uma vez, o eventual flagrante é evitado pelo chapéu:

Quando tentei beijá-la, esbarrei na vasta aba do chapéu. Beijeilhe a mão e saí apressadamente. Parei atrás da mesma coluna e fiquei olhando como fiz ao chegar. Tirei da bolsa os óculos de varar distâncias, precisava pegá-la desprevenida. Mas ela baixou a cabeça e só ficou visível o chapéu com as papoulas. (Telles 1995: 135)

O conto deixa, assim, uma certeza: em algum momento as imagens simuladas foram utilizadas por alguma das personagens. A identificação de tais imagens, porém, não é tão simples: seja pelo tempo transcorrido que embaça a nitidez das coisas, seja pelo requinte com que se simula ou se dissimula. O fingimento pode até ser infame, mas desvendá-lo pode também ser uma tarefa difícilíssima.

O conto “Papoulas em feltro negro” mostra toda a tensão de uma mulher de cinquenta e poucos anos ao se reencontrar com o passado. A

constituição da imagem tem agora como base o resgate da infância através da reunião com as antigas colegas de ginásio e com a professora bastante idosa cujas lembranças não são das melhores. Desde o convite, feito através de um telefonema por uma das colegas, a recordação das experiências escolares perturba a tranquilidade da protagonista que chegou a ser uma pianista relativamente famosa e depois passou apenas a dar aulas de piano. Grande parte desta inquietação deve-se à iminência de rever Dona Elzira, a professora com quem teve atritos na escola. Tais atritos ameaçam retornar, assim como a tosse nervosa que ataca já durante a conversa telefônica sobre o convite para a confraternização. Embora haja alguma relutância quanto à participação no reencontro, a protagonista acaba cedendo, movida pela curiosidade – que, além do medo, também é um sentimento significativo – de reencontrar também diversas imagens abandonadas no passado: a sua, através da perspectiva da antiga professora; e a da própria professora que, a princípio, contraria as expectativas criadas na infância e mantidas até aquele momento:

E Dona Elzira na cabeceira. Estava de escuro, a cara meio escondida sob o enorme chapéu preto, mas o que aconteceu? Tinha diminuído tanto assim? Não era uma mulher grande? [...] Que estivesse velha, isso eu esperava, mas assim tão diminuída? Encolheu demais ou eu a imaginara bem maior lá na sala de aula? (Telles 1995: 128)

A sucessão de interrogações diante da imagem da professora é o início da quebra de certezas com a qual a protagonista vai se defrontar ao longo da reunião. O aspecto diminuto de Dona Elzira já contribui para desfazer a antiga imagem daquela que seria identificada pelos matizes do poder, da austeridade e até da crueldade. Outra idéia que pode desencadear a necessidade de uma revisão é a alusão à possibilidade de que a antiga aluna tivesse imaginado sua professora maior do que realmente era. Todas estas hipóteses abrem caminho para uma reavaliação da imagem da protagonista que já chega à confeitaria, pedindo desculpas pelo atraso e, em seguida, percebe seu deslize: “E de repente me vi repartida em duas, eu e a menina antiga com ar de sonâmbula, estendendo a mão para pegar o giz” (Telles 1995: 129).

Haveria mesmo uma divisão? Ou a protagonista simplesmente continuaria portando a mesma imagem do passado? A imagem que ela, enquanto narradora e personagem, produz de si mesma, na chegada à reunião, não acompanha o tom de desgosto com o qual vinham à tona as reminiscências da infância, as recordações de uma professora injusta que tantas decepções e tantos traumas causou. Com o início das conversas entre

ex-professora e ex-aluna, a imagem que a primeira constrói da segunda torna-se mais nítida a partir das acusações de fingimento, que, segundo Dona Elzira, impedia o pleno desenvolvimento daquela que fora a aluna predileta. A protagonista, contudo, não se sente convencida com aquele boletim redivivo, especialmente porque a confraternização chegava ao fim: “Mas que me devolvesse antes essa imagem que guardara de mim mesma e que eu desconhecia. Ou não?” (Telles 1995: 133).

A dúvida prossegue. Não se trata de concordar com aquela imagem desenhada por Dona Elzira, de aceitá-la sem restrições, mas de reconhecê-la como *uma* imagem possível. Persiste também a obstinação em recuperar a imagem do passado, por mais que a ex-professora declare que é inútil e dispensável este retorno: o tempo já teria sepultado aquelas marcas. A insistência da protagonista expõe uma diferente perspectiva. A importância daquela imagem/ identidade é muito grande, poderosa mesmo para explicar e reorientar o presente. Certamente não é outro o motivo que a conduz à reunião, assim como não é outra a razão que a leva a tantas interrogações, a si mesma e à ex-professora.

A identificação nas respostas não pode ser procedida apenas a partir do exame do seu íntimo. A protagonista depende muito da análise retrospectiva que Dona Elzira lhe fornece para montar as peças do quebra-cabeça. O resultado, ao término do encontro, não é muito satisfatório: “Invertiam-se os papéis, o executado virava o executor – era isso?” (Telles 1995: 135). Esta imagem final do conto é extremamente expressiva. Ao mesmo tempo que a protagonista se retira da reunião, sem ter conseguido se reunir consigo mesma – as interrogações continuam e as respostas ainda não são totalmente convincentes –, a referência a “executado” e “executor” aponta para a grande influência que têm as relações de poder na fixação das imagens de si e do outro. Assim como as imagens/ identidades feminina e *gay* lutam para se afirmar em meios dominados por parâmetros e valores definidos pelos homens e por heterossexuais, a protagonista sai do encontro sem ter sua imagem definida e ainda se dispõe a beijar a mão da ex-professora. Com o fim da reunião, terá que encontrar a resposta por si mesma.

Você não acha que esfriou?

Em “Você não acha que esfriou?”, encontra-se um inusitado triângulo amoroso: Kori, casada com Otávio, vai à casa de Armando, e os dois vão para a cama; nada demais, nada muito diferente de tradicionais representações de adultério na narrativa, não fosse o fato de que Otávio e Armando são amantes, situação conhecida pela personagem traída.

O encontro dos dois transcorre, assim, marcado por dissimulações e constrangimentos. Ao contrário das representações mais tradicionais de adultério, não há neste conto os componentes da paixão e da transgressão. Kori finge desconhecer o envolvimento entre o amante de ocasião e o marido; enquanto isso, Armando pretende demonstrar desejo por Kori e oculta seu relacionamento com Otávio. No plano estritamente sexual, não pode haver outro resultado além do fracasso:

Tarde demais para sair correndo. [...] Sentiu-se no palco quando começaram as carícias no sofá e sem o menor fervor, mas podia haver fervor? As almofadas que ele teve o cuidado de ajeitar para deixá-la mais confortável, a penumbra atenuando o constrangimento. Que papel miserável, miserável, miserável. [...] Com a consciência do sorriso alvar que esboçou, ainda quis ajudá-lo, ele tentava agora desabotoar-lhe o sutiã mas se atrapalhou no colchete e na impaciência, a quase irritação. Que difícil, Kori! Propositadamente ela reteve as alças nas pontas dos dedos, retardava o instante de mostrar os seios que lembravam dois ovos fritos. Frios. Ele enervou-se. Ela então soltou as alças, Misericórdia! E virou a cara quando ele beijou-lhe os bicos bem de leve, parecia mais interessado em ver esses seios do que beijá-los. (Telles 1995: 49-50)

A ausência de espontaneidade domina completamente a cena. Até o sutiã concorre para a permanência do embaraço deixando de fora qualquer resquício de erotismo com o qual esta peça íntima é tantas vezes associada. A dificuldade mencionada no trecho, que tanto pode ter sido verbalizada por Armando como pensada pela própria Kori, não está apenas no colchete do sutiã. Ela decorre de um mal-estar gerado pela necessidade de forjar um desejo que inexistente, de abrir a intimidade e compor gestos que disfarçam o vazio.

No que diz respeito às imagens obscenas, as poucas frases deste trecho propiciam interessante material. Primeiro, as carícias no sofá realizam-se sem fervor, o que não poderia acontecer de outra forma, de acordo com Kori. As almofadas e a penumbra, que, assim como o sutiã, poderiam ajudar na construção de uma atmosfera íntima e erótica, servem apenas parcialmente para diminuir o constrangimento, pois, ao mesmo tempo, realçam a artificialidade do encontro. Também quando Kori retém as alças do sutiã, poderia haver em outro contexto neste gesto um toque de sensualidade, um ritmo calculado para a exibição gradativa da nudez, como um *strip-tease*. Entretanto, a demora do gesto atende a outro propósito: trata-se do medo, da

vergonha de expor mais um elemento que vai descaracterizar o erotismo da transa – os seios, cruelmente comparados com ovos fritos frios. Frios porque nada que se assemelhasse a calor passava por ali, nem pelo corpo nem pela transa, como o próprio título indica. A exclamação “Misericórdia!” é caracterizada por uma ambigüidade. Não se pode identificar com segurança qual dos personagens fala ou pensa o termo, que cabe tanto como alívio pela exibição dos seios afinal concretizada quanto como um pedido de compaixão a ser atendido após a apresentação daquela miséria. Finalmente, os beijos de Armando selam a anti-obscenidade das imagens exploradas no conto. Nem mesmo o interesse em ver os seios – aludido como superior ao desejo de beijá-lo – aponta para uma inclinação obscena. O gesto do personagem está muito mais próximo de uma mera curiosidade: como são os seios da mulher que vive com o homem que ele ama? Estas circunstâncias do conto conduzem-no, portanto, a pôr em xeque as imagens obscenas. Tais imagens perdem seu vigor, deixam de construir o ponto de partida para a excitação. A nudez e o sexo podem, então, ser vistos como absolutamente desestimulantes, sem qualquer marca da obscenidade.

Ainda no âmbito da condição feminina, o conto “Você não acha que esfriou?” tem algumas contribuições para a análise das imagens de si e do outro. Em situação diferente da protagonista de “Senhor Diretor”, Kori encontra-se diante de somente um personagem: o virtual amante Armando. O malogro deste relacionamento não se deve apenas ao interesse de Armando por um outro homem, mas expõe os percalços que se instalam diante da afirmação da imagem feminina. Assim, os conflitos de Kori não residem tanto no fracasso do casamento ou na rejeição do amante mas sobretudo na dificuldade de conviver com aquilo que é visto como uma deficiência de sua imagem: “Até eu, este cocô de mulher, me apaixonar perdidamente por esta beleza de homem e ainda esperando que ele, apaixonado pelo outro, compreende?” (Telles 1995: 52).

Do mesmo modo que a vergonha em exhibir os seios, comparados com ovos fritos frios, esta passagem indica a pequena estima da protagonista pelas imagens que seu corpo pode proporcionar aos olhares alheios. É como se Kori se apresentasse previamente derrotada por julgar que seus atributos físicos não podem despertar desejo. Neste caso, não são as reações do marido ou do suposto amante que vão determinar o sentimento de depreciação na protagonista, mas a noção de que aquele corpo não preenche os requisitos necessários para desempenhar o papel de desejável. Kori estaria alijada de uma espécie de feminilidade aplicada ao julgamento do corpo da mulher.

A idéia de feminilidade corresponde a uma suposta essência da mulher, que se expressaria através de um determinado conjunto de características naturais e especificidades das mulheres. E a supervalorização de tais

especificidades para caracterizar o feminino leva à preservação de distinções entre homens e mulheres que é também o que alimenta o processo histórico de desigualdades. Portanto, aquilo que se poderia supor como uma vantagem deve ser encarado como mais um reforço para o desequilíbrio da relação de gêneros. É o caso do clichê “intuição feminina”: aparentemente um trunfo das mulheres que serve, contudo, para justificar irracionalismo ou inaptidão para atividades em que o raciocínio é necessário. É também contra estes estereótipos que Teresa de Lauretis, entre outras teóricas feministas, se manifesta, ao rejeitar a noção de feminilidade, vista como “puramente uma representação, um posicionamento dentro do modelo fálico de desejo e significação; não se trata de uma qualidade ou de uma propriedade da mulher” (1994: 230).

Se a idéia de feminilidade é uma falácia, a sua falta não deixa de ser sentida como um obstáculo para a afirmação da imagem da protagonista no conto. Torna-se difícil impor uma imagem quando se sabe que ela não corresponde às expectativas em torno do corpo feminino. O “patinho feio”, porém, não se deixa subjugar completamente diante do cisne. Na impossibilidade de transformação, resta o recurso da vingança, que pode transformar a imagem do outro. Kori revela a Armando que o marido dela e amante dele engravidou uma moça pela qual está apaixonado. Ainda que esta revelação não alivie seu descontentamento nem melhore sua imagem, ela faz emergir o consolo de poder contemplar a degradação da imagem do outro: “Ele saiu num andar vacilante. Assim de costas, com o chambre largo e um tanto curvo, ele pareceu ter envelhecido de repente.” (Telles 1995: 60)

Os quatro contos aqui selecionados confirmam o destaque atribuído por Lygia Fagundes Telles às imagens. Inicialmente, em “O x do problema”, há referências explícitas à televisão, proporcionando, além de um mergulho nas relações entre espectadores e meio de comunicação, uma espécie de câmera paralela que capta imagens menos sensacionalistas, isto é, o olhar do narrador focaliza também o que se passa ao redor dos personagens e que está fora da tela do aparelho. Sem dúvida, este procedimento tende a demonstrar que existe uma atenção demasiada depositada pelos espectadores em seu olhar dirigido à televisão em contraste com o menosprezo diante dos problemas reais, próximos e urgentes. Assim, a estratégia da autora provoca uma constatação mais precisa do magnetismo das imagens e da influência absurda que elas exercem sobre o homem contemporâneo.

Se a televisão não está presente nos demais contos com o mesmo destaque, estas imagens magnéticas, porém, persistem, acompanhadas dos valores emergentes que contribuem para mantê-las como referência especial da vida cotidiana. “Senhor Diretor” expõe a televisão como uma das várias fontes de imagens, ao lado do cinema e dos *outdoors*, que perturbam a rotina da

protagonista. Ali a obscenidade cola-se à natureza das imagens desencadeando um conflito íntimo desesperado. No conto “Papoulas em feltro negro”, é a simulação que interfere nas relações entre aluna e professora, do presente e do passado. Relações que se constroem, sobretudo, sob constantes evocações de imagens (as do passado) e tentativas de flagrantes de imagens (no presente). Finalmente, em “Você não acha que esfriou?”, as imagens obscenas voltam à tona para a caracterização do vazio que se instala nos personagens. Seus corpos são expostos, mas, independentemente de serem bonitos ou feios, adequados ao padrão de beleza imposto pela sociedade ou excluídos deste padrão, o que prevalece é o abismo interior em que cada um se afunda, sugerindo a idéia de que por trás das imagens muita coisa se esconde. São estas coisas que constituem a matéria dos contos de Lygia Fagundes Telles.

Referências Bibliográficas:

- BAUDRILLARD, Jean. 1997. *Tela-total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina.
- CALVINO, Italo. 1990. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de, org. 1994 *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- KELLNER, Douglas. 2001. *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc.
- KLEIN, Marco Aurélio, e Sergio Alfredo Audinino. 1996. *O almanaque do futebol brasileiro*. São Paulo: Escala.
- SARLO, Beatriz. 1997. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- TELLES, Lygia Fagundes. 1995. *A noite escura e mais eu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- . 1984. *Seminário dos ratos*. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.