



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA**  
Departamento de Letras e Artes  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**



**PAULA RÚBIA OLIVEIRA DO VALE ALVES**

**IMPASSES E SAÍDAS:  
O AMOR EM CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Feira de Santana, Ba  
2014

**PAULA RÚBIA OLIVEIRA DO VALE ALVES**

**IMPASSES E SAÍDAS:  
O AMOR EM CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alessandra Leila Borges Gomes

Feira de Santana, Ba  
2014

### **Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado**

A481i Alves, Paula Rúbia Oliveira do Vale  
Impasses e saídas : o amor em contos de Lygia Fagundes Telles / Paula Rúbia Oliveira do Vale Alves. – Feira de Santana, 2014.  
154 f.

Orientadora: Alessandra Leila Borges Gomes.

Mestrado (dissertação) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2014.

1. Literatura brasileira – Estudo e crítica. 2. Teles, Lygia Fagundes – Crítica e interpretação. 3. Amor – Aspectos psicológicos. I. Gomes, Alessandra Leila Borges, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 869.0(81)-31.09

**PAULA RÚBIA OLIVEIRA DO VALE ALVES**

**IMPASSES E SAÍDAS:  
O AMOR EM CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Aprovada em 16 de maio de 2014.

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alessandra Leila Borges Gomes  
Orientadora – UEFS

---

Prof. Doutor Carlos Magno Gomes  
UNEB

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Flávia Aninger Rocha  
UEFS

Ao meu marido e às minhas filhas, pelo apoio prestado neste percurso, dedico este trabalho feito com tanto empenho e dotado de tantas significações.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha orientadora professora Álex Leilla pelas sábias contribuições, especialmente por aquela que respondeu à minha inquietação sobre como escrever este trabalho: “O limite é o texto, Paula”. Agradeço também à professora Rosana Patrício por ter despertado em mim o interesse pelos contos lygianos, aos demais professores do mestrado em Estudos Literários por terem enriquecido meu conhecimento e alimentado meu amor pela literatura e aos colegas de turma, especialmente Lidiane, Meg, Angélica, Verônica e Elis, pelo incentivo. À dona Branca, pela participação ativa no cotidiano das nossas atividades acadêmicas.

Amar é querer a liberdade, a completa independência do outro, o primeiro ato do verdadeiro amor, é a emancipação completa do objeto que se ama; não se pode verdadeiramente amar senão a um ser perfeitamente livre, independente não somente de todos os outros, mas mesmo e sobretudo daquele pelo qual é amado e que ele próprio ama.( Bakunin em “Carta à seu irmão Pavel”)

## RESUMO

Nesta pesquisa pretendeu-se demonstrar a complexidade psicológica das personagens lygianas, a partir das diferentes maneiras pelas quais elas lidam com o sofrimento decorrente das decepções amorosas. Para alcançar tal objetivo, foram utilizados livros de contos, entrevistas e depoimentos de Lygia Fagundes Telles, trabalhos acadêmicos e ensaios literários sobre sua obra, além de textos dos teóricos: Denis de Rougemont, Bauman, Stendhal, Comte-Sponville, Freud e Lacan, dentre outros. O *corpus* da dissertação consiste em oito contos da autora, analisados em dois capítulos intitulados: Amor e rejeição em personagens femininas e O amor e seus impasses em personagens masculinas. As personagens femininas Kori (“Você não acha que esfriou?”), Pomba Enamorada (conto homônimo) e Alice (“Emanuel”) sofrem por serem rejeitadas e Maria Camila (“Um chá bem forte e três xícaras”), pelo temor de vir a sê-lo; as reações variam entre vingança, fantasia, delírio e enfrentamento da situação. O sofrimento dos protagonistas do sexo masculino advém da traição (“O moço do saxofone”); do abandono (Ricardo de “Venha ver o pôr-do-sol”); da indecisão (Miguel de “O noivo”) e do desprezo (o homem ruivo de “História de Passarinho”) e as saídas apresentadas gravitam em torno da sublimação/sadismo, assassinato, esquecimento e fuga. Observou-se que em personagens femininas o sofrimento amoroso decorre, principalmente, da rejeição, diferentemente dos homens cuja causa é variável e as saídas se apresentam mais radicais. A maneira distinta como personagens femininas e masculinas vivenciam os impasses amorosos, gerou interesse de aprofundar a temática da diferença de gênero, discutida apenas superficialmente nesse trabalho. Este estudo confirma a complexidade psicológica das personagens lygianas cuja análise aponta motivações inconscientes subjacentes às atitudes, pensamentos e sentimentos, sugeridas nos interstícios do texto, possibilitando muitas reflexões sobre personagens reais e seus posicionamentos diante das questões do amor.

**Palavras-chave:** Impasses. Saídas. Literatura. Psicanálise. Lygia Fagundes Telles. Amor.

## ABSTRACT

This research intends to show the psychological complexity of the Lygia's characters starting from the different ways they use to deal with the suffering that arises from heartbreaks. To reach such goal it has been used Lygia Fagundes Telles' storybooks, interviews and testimonials, also academic papers and literary essays about her work besides theoretical texts: Denis de Rougemont, Bauman, Stendhal, Comte-Sponville, Freud and Lacan, among others. The *corpus* of this dissertation consists of 8 stories by the author, analysed in two chapters entitled: Love and rejection in female characters and The love and its deadlocks in male characters. The female characters Kori (Você não acha que esfriou?), Pomba Enamorada (homonymous story) and Alice (Emanuel) suffer from being rejected and Maria Camila (Um chá bem forte e três xícaras), from the fear of also being rejected in the future; the reactions vary between vengeance, fantasy, delirium and facing the situation. The suffering of the male protagonists come from betrayal (the saxophone man); from abandonment (Ricardo from Venha ver o pôr-do-sol); indecision (Miguel from O Noivo); and contempt (the redhead man from História de Passarinho) and the outputs presented gravitate around sublimation/sadism, murder, forgetfulness and escape. It was observed that in female characters the loving suffering comes, mainly, from rejection, differently from the male characters whose cause for suffering is variable and the outputs present to be more radical. The different ways how female and male characters go through the love impasses created interest of deepen the theme of gender differences, what is only superficially discussed in this paper. This study confirms the psychological complexity of Lygia's characters whose analyses point to unconscious motivations underlying attitudes, thoughts and feelings, all suggested in the interstices of the text, allowing many reflections about real characters and their positions on issues of love.

**Keywords:** Deadlocks. Outputs. Literature. Psychoanalyses. Lygia Fagundes Telles. Love.

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

**LFT – Lygia Fagundes Telles**

**PE – Pomba Enamorada**

**MC – Maria Camila**

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2 IMPASSES E SAÍDAS.....</b>	<b>15</b>
2.1 LITERATURA, INCONSCIENTE E LINGUAGEM.....	16
2.2 LITERATURA: REPRESENTAÇÃO/ENCENAÇÃO.....	19
2.3 CONCEPÇÕES DO AMOR.....	22
<b>2.3.1 O amor em Lygia Fagundes Telles.....</b>	<b>22</b>
<b>2.3.2 O amor na Filosofia.....</b>	<b>23</b>
2.3.2.1 Platão e o amor romântico.....	24
2.3.2.2 Os estoicos.....	27
2.3.2.3 Descartes.....	27
2.3.2.4 Stendhal.....	28
2.3.2.5 Comte-Sponville.....	29
<b>2.3.3 O amor na Sociologia.....</b>	<b>30</b>
2.3.3.1 Denis de Rougemont.....	30
2.3.3.2 Zygmunt Bauman.....	33
<b>2.3.4 O amor na Psicanálise.....</b>	<b>35</b>
2.3.4.1 Freud: o amor como repetição.....	35
2.3.4.2 Lacan: o amor como invenção.....	42
<b>3 AMOR E REJEIÇÃO EM PERSONAGENS FEMININAS.....</b>	<b>47</b>
3.1 A VINGANÇA DE KORI.....	47
3.2 A FANTASIA/DELÍRIO DE POMBA ENAMORADA.....	59
3.3 O DELÍRIO/INVENÇÃO DE ALICE.....	70
3.4 O ENFRENTAMENTO DE MARIA CAMILA.....	82
<b>4 O AMOR E SEUS IMPASSES EM PERSONAGENS MASCULINAS.....</b>	<b>94</b>
4.1 O SAXOFONE DO MOÇO.....	94
4.2 A VINGANÇA DE RICARDO.....	105
4.3 O ESQUECIMENTO DE MIGUEL.....	116
4.4 A FUGA DO HOMEM RUIVO.....	127
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>138</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>144</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Lygia Fagundes Telles nasceu em 1923, em São Paulo. Formou-se em direito na Universidade de São Paulo e trabalhou como procuradora no Instituto de Previdência do Estado de São Paulo, até a aposentadoria. É membro da Academia Brasileira de Letras, quarta ocupante da Cadeira nº 16, recebida em 12 de maio de 1987 pelo acadêmico Eduardo Portella. A autora teve seus livros publicados em diversos países, como Portugal, Holanda, França, Estados Unidos, Alemanha, Itália, Suécia, Espanha, República Checa, entre outros. Embora tenha começado a escrever ainda na adolescência, considera o romance *Ciranda de Pedra* (1954) como marco inicial de sua obra. De lá para cá escreveu mais três romances, todos premiados: *Verão no aquário* (1963), *As meninas* (1973) e *As horas nuas* (1989), além de um roteiro para cinema, *Capitu* (1967), baseado em *Dom Casmurro* de Machado de Assis.

Além dos romances, publicou vários livros de contos que também foram, na grande maioria, premiados: *Histórias do Desencontro* (1958), *Antes do Baile Verde* (1970), *Seminário dos Ratos* (1977), *Filhos Pródigos* (1978), *A Estrutura da Bolha de Sabão* (1991), *A Disciplina do Amor* (1980), *A Noite Escura e Mais Eu* (1995), *Invenção e Memória* (2000), *Durante Aquele Estranho Chá* (2002), *Conspiração de Nuvens* (2007) e *Passaporte para a China* (2011) — livro de crônicas publicado recentemente pela editora Companhia das Letras.

A complexidade psicológica das personagens lygianas destaca-se como característica marcante em sua obra. Sobre isso, Betella (2010, p. 13) comenta que no período de formação da maturidade literária de LFT

[...] a literatura brasileira recebia grande afluência de narrativas introspectivas, cuja abordagem gira em torno dos problemas individuais de personagens que habitam as cidades e enfrentam a solidão, os problemas nos relacionamentos humanos, os medos contemporâneos, a falta de liberdade individual e coletiva.

O início da produção literária de LFT se dá em 1944, com o livro de contos *Praia viva*, que a situa entre os autores da chamada “geração de 45”, cuja produção literária apresenta características diferentes do romance regionalista predominante até inícios da década de 40. Segundo Monteiro (1980, p.99), na década de 45 “[...] desenvolve-se a prosa psicológica e introspectiva, o romance e o conto intimista”. Assim, Lygia Fagundes Telles surge e fixa-se no meio literário com um tipo de prosa afinada com o ambiente cultural amplamente influenciado pelo Existencialismo. Para registrar as vivências interiores de suas

personagens, a autora utilizou de recursos como o estilo indireto livre e o fluxo de consciência, presença marcante em sua ficção, juntamente com as elipses, metáforas e alusões. Em a “A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles”, Fábio Lucas (1990) comenta que LFT, juntamente com outros escritores da época, trouxe nova opção ficcional para a literatura no Brasil, fugindo do realismo social predominante até a década de 30. Lygia Fagundes Telles acolheu prontamente “[...] as técnicas literárias em curso e manifestou pronta adesão ao estilo pontilhado de oralidade, ao lado de pendor muito forte para explorar as manifestações do inconsciente” (LUCAS, 1990, p.4).

Destacam-se, aqui, mais alguns comentários da crítica literária sobre as características gerais da ficção lygiana, tecidos por Fuks (2007), Lucena (2010) e Oliveira (1979). Julián Fuks, em “Na dor, a busca da beleza”, refere-se à difícil tarefa de deslindar a múltipla riqueza dos escritos de Lygia Fagundes Telles e cita a definição de José Saramago sobre a escrita dessa autora: “[...] um discorrer que às vezes nos dá a impressão de se perder no caminho, mas que a palavra final irá tornar redondo, completo, imenso de sentido” (SARAMAGO *apud* FUKS, 2007, p.27).

Suênio Campos de Lucena, no artigo “Ficção e testemunho em Lygia Fagundes Telles”, elenca alguns elementos que colocam Telles entre os maiores ficcionistas na nossa língua: “[...] vocabulário rico, nunca repetitivo, rara adjetivação, abordagem voltada para os relacionamentos, digressões sobre a dualidade do ser humano — de um lado, a crueldade e, do outro, os gestos mais nobres” (LUCENA, 2010, p.37). Lygia Fagundes Telles trata das questões humanas enfatizando as relações amorosas e familiares, numa visão dualista que retrata as faces da bondade e das maldades humanas, a um só tempo. Kátia Oliveira (1979) reafirma a complexidade das personagens lygianas, aludindo que é fornecida a elas uma vida interior cujo movimento é, sobretudo, de cunho psicológico.

Sobre a temática explorada na narrativa de LFT, destacam-se as opiniões de Silva (2009) e Lucas (2007). O primeiro comenta que a autora privilegia a abordagem psicológica de temas universais associados às situações limites nas quais se presentificam as oposições entre vida e morte, amor e solidão, sanidade e loucura. Em entrevista intitulada “Com açúcar e com afeto”, publicada na Revista *Entrelivros*, Fábio Lucas observa que LFT “[...] utiliza a força narrativa para documentar os movimentos mais audazes da condição humana: o amor, o desencontro, a perfídia e a delinqüência” (LUCAS, 2007, p.33). O mesmo crítico literário, em prefácio para o livro de contos *Além do baile verde (1983)*, destaca na obra da autora os desencontros das personagens, a exposição das fraquezas humanas, considerando que ela veda

os caminhos da redenção para suas personagens e quando a situação atinge uma grande intensidade, transforma o mundo em mistério e magia.

Feitas essas considerações, esclarece-se que a escolha por Lygia Fagundes Telles justifica-se por sua presença marcante na literatura brasileira do século XX, pela qualidade da sua prosa com forte impacto dramático e o seu compromisso em problematizar a subjetividade humana a partir da relação do homem com seu tempo, numa busca incessante de sentido para a existência.

Portanto, procurou-se nesta dissertação destacar a riqueza da obra lygiana no que tange à complexidade psicológica de suas personagens, especialmente em relação às soluções encontradas para os impasses amorosos, considerando que há na obra lygiana uma forte tendência à exploração das manifestações do inconsciente, um mergulho profundo nas vivências humanas do amor e seus impasses e uma rica elaboração de diversas possibilidades de encontrar saídas, humanamente possíveis, a fim de evitar o sofrimento. Para a efetivação dessa leitura, foram utilizados livros de contos, entrevistas e depoimentos da autora em estudo, trabalhos acadêmicos e ensaios literários sobre sua obra, além de textos de alguns teóricos que serão elencados a seguir.

Na abordagem sociológica são retomadas e discutidas as concepções de Denis de Rougemont (2003), que enfatiza a influência da literatura nos costumes sociais, e a de Bauman (2004), que enriquece a discussão com o conceito de amor líquido, representativo do amor nos tempos atuais. Para a perspectiva filosófica são apresentadas brevemente as concepções de Platão, dos estoicos, e de Descartes. Além disso, buscou-se com Stendhal (2011) compreender as quatro formas de amor: o amor-paixão; o amor-gosto; o amor físico e o amor de vaidade, enquanto a leitura de Comte-Sponville (2009) contribuiu com a proposição de três possibilidades de respostas ao que é o amor: Eros, *Philia* e *Ágape*, a partir da definição de amor proposta por Spinoza. Da teoria freudiana foram usadas algumas considerações sobre o amor, sua origem e condições, com as decorrentes complicações que envolvem sua realização plena, além dos conceitos de inconsciente, recalque, pulsão, delírio, fantasia, sublimação, dentre outros. A perspectiva lacaniana está presente na abordagem dos comentários sobre o amor como invenção, além de ter fornecido a exploração do aforismo: “amar é dar o que não se tem”.

O interesse em pesquisar e desenvolver esse aspecto da obra de LFT resultou de um encantamento experimentado com a leitura de alguns de seus contos que ilustram desfechos distintos para impasses amorosos: “Pomba enamorada ou uma história de amor” (1977) e “Venha ver o pôr-do-sol” (1958) foram escolhidos devido às saídas que apresentam para os

desencontros amorosos, entendidas como soluções enganosas, catastróficas e fantasiosas — na perspectiva barthiana — e, na perspectiva lygiana, lidos como exemplos de “saídas de emergência” (TELLES, 2010, p.155). A partir daí, foram escolhidos outros contos que compõem o *corpus* deste trabalho, independentemente da cronologia em que foram escritos, por serem igualmente emblemáticos de determinadas soluções para os impasses amorosos em homens e mulheres. Observa-se que a análise está circunscrita às questões de representação do relacionamento heterossexual por se considerar que a discussão das relações homossexuais — presente em alguns textos lygianos, a exemplo do conto “Uma branca sombra pálida” ou do romance *Ciranda de pedra* — envolve especificidades teóricas e culturais que justificariam outra pesquisa.

Inicialmente, desenvolvem-se nesta dissertação os pressupostos teóricos que permearam todo o trabalho, partindo da justificativa teórica para o título aqui escolhido e para a ênfase dada ao arcabouço teórico psicanalítico como ferramenta de análise dos contos lygianos. Em seguida, discutem-se as diferentes concepções do amor numa perspectiva interdisciplinar, tanto na obra de LFT, quanto na sociologia, na filosofia e na psicanálise. Por fim, apresenta-se a análise dos contos lygianos que foram divididos em duas seções referentes às modalidades de impasses amorosos identificados em sua leitura: Amor e rejeição em personagens femininas, e O amor e seus impasses em personagens masculinas.

Na revisão bibliográfica sobre a obra de Lygia Fagundes Telles foram encontrados muitos recortes sobre o amor, mas nenhum deles enfatiza a análise da complexidade psicológica das personagens no que tange às saídas emergenciais para os impasses amorosos, analisadas à luz das concepções sociológica, filosófica e psicanalítica. Assim, alguns desses trabalhos lidos apresentam temática semelhante àquela que aqui se propõe, mas nenhum deles trabalha com o mesmo *corpus* nem utiliza o mesmo referencial teórico. Exemplificando melhor essa diferença, pode-se afirmar que: no artigo “Amor-degradação-morte em dois contos de Lygia Fagundes Telles”, de Maria José Amaral Viana (2010), da Universidade Federal do Pará, são analisados os contos “Os objetos” e “Lua Crescente em Amsterdã”, e a autora busca relacionar o amor com a degradação e a morte, atribuindo essa relação à não aceitação da finitude e da efemeridade do sentimento. Sua fundamentação teórica baseia-se em textos de Octavio Paz e Fábio Lucas.

No anexo 2, do livro *Dispersos e inéditos – estudos sobre Lygia Fagundes Telles* (SILVA, 2006), consta uma vasta lista de livros, ensaios e produções acadêmicas que versam sobre a obra lygiana, entre os quais três se aproximam da temática aqui abordada. Em relação à dissertação *Roteiros do abismo interior: a temática do desencontro em Lygia Fagundes Tel-*

les, de Cláudia Silva Castanheira (1996), da UFRJ, e à tese *A configuração do relacionamento homem-mulher nos contos de Maria Judite de Carvalho e de Lygia Fagundes Telles*, de Elza Carozza (1990), não foi possível ter acesso aos textos na íntegra, mas, quanto ao primeiro deles, foi localizado no acervo eletrônico da UFRJ o resumo que indica a ênfase no estudo da condição feminina na ficção lygiana e, quanto ao segundo, localizou-se no resumo do livro derivado da tese e intitulado *Esse incrível jogo do amor*, referência às questões de gênero e conflitos decorrentes. A terceira produção acadêmica, cujo tema é mais próximo por analisar os desfechos das histórias de amor narradas por LFT, é a dissertação de Maria Cecília Rufino (2007), da UFRJ, intitulada *A representação do amor em contos de Lygia Fagundes Telles*, na qual, apesar da proximidade temática — *desfechos/saídas* —, a autora propõe uma análise comparativa, usando como suporte a teoria crítica feminista, a categoria de gênero e a análise textual, diferente da proposta da presente dissertação.

Dessa forma, com a realização deste trabalho, espera-se contribuir com estudos futuros sobre a obra de Lygia Fagundes Telles que visem a uma análise psicológica das suas personagens, no que concerne ao sofrimento amoroso e às possibilidades muitas vezes inusitadas que cada uma delas arranja para lidar com isso. A literatura influencia e é influenciada pelos costumes e comportamentos de uma época e lugar, por isso, não se pode deixar de pensar no que há de instrutivo na leitura de uma obra que reflete sobre questões subjetivas tão cruciais pelo que provoca de reações no leitor: ou ele aí se encontra e se identifica ou ele é chamado a refletir sobre sua forma de ver e pensar as questões sobre o amor. Sabe-se que, tanto na literatura como na vida real, cada um precisa inventar sua própria saída para lidar com o sofrimento amoroso, e Lygia Fagundes Telles é mestra em suscitar reflexões sobre isso.

## 2 IMPASSES E SAÍDAS

Nesta seção, busca-se ressaltar a complexidade psicológica das personagens de Lygia Fagundes Telles no que tange às saídas encontradas para lidar com o sofrimento decorrente dos desencontros amorosos. Tal complexidade se coaduna com a proposição de Barthes (1997) quanto a essa temática, em *Fragmentos do discurso amoroso*, assim como vai em direção à teorização de Bauman (2004) sobre o amor líquido, além de dialogar com a teoria psicanalítica quanto à concepção do amor — em Freud, amor como repetição e em Lacan, amor como invenção.

Inicialmente pretende-se esclarecer o título da presente dissertação, que tem como palavras-chave “impasses” e “saídas”, referentes às relações amorosas. Quanto à primeira, encontra-se no dicionário *Aurélio da Língua Portuguesa* a seguinte definição: “IMPASSE: situação difícil em que parece impossível uma saída favorável” (FERREIRA, 1988, p.351). Além disso, Anthony Giddens (1993), em *A transformação da intimidade*, associa os vocábulos “amor” e “impasse” quando se refere ao estudo realizado por Malinowski (1929) sobre a vida sexual dos selvagens, e cita a definição proposta por esse, para o amor:

[...] é uma paixão, tanto para o melanésio quanto para o europeu, e atormenta a mente e o corpo em maior ou menor extensão; conduz muitos a um *impasse*, um escândalo ou uma tragédia; mais raramente, ilumina a vida e faz com que o coração se expanda e transborde de alegria. (MALINOWSKI *apud* GIDDENS, 1993, p.46).

Ainda sobre o mesmo termo, Jacques Allain-Miller (2010a), psicanalista francês, no texto “Uma conversa sobre o amor”, utiliza-se do termo “impasse” para se referir às dificuldades apontadas por Freud nos textos que compõem as “Contribuições à psicologia do amor”: “Freud destaca com toda clareza o caráter de *impasse* das relações entre homens e mulheres” (MILLER, 2010a, p.11). Toda a problemática gira em torno das condições de escolha amorosa e da impossibilidade de reencontrar o objeto amoroso responsável pela primeira experiência de satisfação. Tais proposições serão abordadas adiante.

Quanto à segunda palavra-chave, localiza-se em um verbete do livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, intitulado “Idéias sem solução”, com subtítulo “saídas”:

SAÍDAS. Soluções enganosas, quaisquer que sejam, que dão ao sujeito um repouso passageiro, apesar de seu caráter quase sempre catastrófico; manipulação fantasiosa das saídas possíveis da crise amorosa. (BARTHES, 1997, p.259)

Dando sustentação teórica ao título proposto, Barthes (1997) considera que, diante de uma crise amorosa, cada sujeito busca as saídas que lhe são possíveis para lidar com o sofrimento, embora elas constituam, quaisquer que sejam, soluções enganosas de caráter passageiro, fantasioso, quase sempre catastrófico.

A própria LFT, em *A disciplina do Amor*, cujos textos define como “fragmentos”, escreve “O direito de não amar”, no qual menciona três possíveis “[...] saídas de emergência para os desiludidos no amor [...]” (TELLES, 2010, p.154). A primeira das “portas” relaciona-se com o egoísmo intenso daquele que foi abandonado, de não suportar ser trocado por outra pessoa, culminando no ato extremo de matar. A segunda saída para o desiludido consiste em acreditar que “[...] a pior das vinganças é não matar mas deixar o objeto amado viver, viver à vontade [...]” (TELLES, 2010, p. 154). Viver até se desencantar com a pessoa escolhida e se arrepende por ter trocado de amor. A terceira saída consiste na renúncia do objeto amado.

Simplesmente renunciar com o coração limpo de mágoa ou rancor, tão limpo que em meio do maior abandono (difícil, hein?) ainda tenha forças para se voltar na direção da amada como um girassol na despedida do crepúsculo. E desejar que ao menos ela seja feliz. (TELLES, 2010, p.155)

Tais proposições norteiam este trabalho e serão desenvolvidas a partir da análise de alguns contos de Lygia Fagundes Telles. Estabelecidas as aproximações entre o pensamento de Barthes e o texto lygiano, a fim de embasar teoricamente o título proposto, segue-se o aprofundamento da temática e as articulações com o pensamento de alguns filósofos, além de Bauman, Rougemont, Freud e Lacan, que serão desenvolvidos gradativamente.

## 2.1 LITERATURA, INCONSCIENTE E LINGUAGEM

Consideram-se aqui alguns pontos de aproximação entre a literatura representada pela narrativa de Lygia Fagundes Telles e a psicanálise: a relação entre inconsciente e linguagem, a maneira como problematiza as relações amorosas, a dualidade humana, a escolha dos temas, a complexidade psicológica que imprime às suas personagens, o tratamento dado à relação entre realidade e ficção, dentre outras.

Leyla Perrone-Moisés (1990) propõe que a literatura, enquanto narrativa ficcional, origina-se das lembranças decorrentes de experiências dos próprios narradores ou de outros e/ou inventadas a partir da imaginação, mas sempre partindo do mundo real. Trata-se de um real inapreensível por essência, sempre insatisfatório, independente da época, pela própria

entrada dos humanos no mundo, colocados em situação de dependência e desamparo. A autora segue comentando o conceito de falta e acrescenta que no nascedouro da literatura há duas faltas: uma falta experimentada, sentida no mundo físico, real, que se caracteriza como insatisfatório; constatação que se dá desde cedo, desde o primeiro esforço para respirar, o primeiro choro, o afastamento da mãe, o mal estar do corpo que depende de cuidados externos. E a segunda falta, resultante desse descontentamento primitivo decorrente do estar no mundo que se acentua pela vida afora, somando-se às especulações racionais sobre como as coisas deveriam ser.

A literatura figura como uma das formas de reagir a essa insatisfação, enquanto invenção e transformação do real, criando imaginários possíveis, completando ou denunciando a falta, buscando a verdade e sua função na vida, sem se preocupar em transmitir ensinamentos nem em reproduzir literalmente os fatos, mas em compreender o percurso do escritor na sociedade, sua verdade subjetiva enquanto representação do pensamento individual e coletivo dentro de um determinado contexto. Assim,

[...] não é possível, atualmente, enfrentar um texto que carregue lembranças, sonhos, afetos, desejos (e que obra literária se faz fora disso?), sem levar em conta a descoberta freudiana. Se, no trato com esses fenômenos psíquicos, ignoramos o saber psicanalítico, acabaremos por recorrer (ou por subentender) vagas noções de psicologia, datadas de pelo menos meio século, marcadas pelo idealismo clássico e pelo moralismo a ele inerente. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.112)

A descoberta freudiana referente aos fenômenos psíquicos, à qual a autora se reporta, diz respeito ao inconsciente, conceito que sustenta uma ampla interface entre a literatura e a psicanálise, no que tange ao questionamento e oposição aos ideais tradicionais e às concepções moralizantes correlatas. Portanto, o discurso literário representa/encena — noção barthiana que será explicada adiante — os dramas humanos subjetivos, considerando seus aspectos inconscientes e singulares, afinando-se com a abordagem psicanalítica. Perrone-Moisés (1990), Rivera (2005) e Rosenbaum (2011) fornecem considerações elucidativas sobre essa relação.

Perrone-Moisés alude que, mesmo sem ter lido Freud, os grandes escritores possuem o conhecimento da psicanálise. E cita Lacan: “Os poetas, que não sabem o que dizem, como é do conhecimento de todos, entretanto dizem sempre as coisas antes dos outros” (LACAN *apud* PERRONE-MOISÉS, 1990, p.118). Entende-se que os poetas não sabem o que dizem

por que não há intencionalidade no seu dizer; apenas dizem, livres das amarras da significação, velando/revelando o inconsciente.

Na mesma direção, Tânia Rivera (2005, p.65) em “Gesto analítico, ato criador. Duchamp com Lacan”, afirma que “[...] a psicanálise não se debruça sobre a arte como um terreno onde aplicar suas teorias, mas em busca de uma verdade sobre o homem de que as obras literárias e artísticas se aproximariam mais do que a ciência”. Essa noção de que as obras de arte, incluindo as literárias, aproximam-se mais de uma verdade sobre os homens do que a ciência, já está posta no pensamento freudiano desde 1907, no texto “Escritores criativos e devaneios”, em que o autor sugere que não se trata de usar a literatura para aplicar os conceitos psicanalíticos, mas pelo contrário, usá-la para criá-los ou confirmá-los, dando a ela um estatuto de saber que se sobrepõe à ciência e à própria psicanálise.

Yudith Rosenbaum (2011), no artigo “Literatura e Psicanálise: Reflexões”, discute a vasta interface entre a psicanálise e a literatura, afirmando que a característica principal desse campo interdisciplinar é a palavra e seus múltiplos deslizamentos, presente tanto nos textos literários quanto na fala dos pacientes, através das diversas manifestações do inconsciente, a exemplo dos sonhos, atos falhos e lapsos de linguagem. Assim, tanto na psicanálise quanto na literatura, o inconsciente emerge e busca formas de expressão, livre do aprisionamento aos sistemas de significação e de regulação. A aproximação do tratamento dado à palavra na narrativa ficcional e na psicanálise deve-se justamente à dinâmica de mostrar e ocultar as faces do desejo; ambas dizem verdades subjetivas que na vida cotidiana não suportamos ouvir.

Segundo Meneses (1995, p.15), “[...] tanto a psicanálise como a literatura falam de algo que escapa pelas malhas da linguagem, mas que só nela pode ser flagrada”. Ambas acreditam no inconsciente enquanto instância psíquica constituída por pensamentos e ideias inadmissíveis à consciência, sendo que a psicanálise, em sua prática, procura meios de aceder a essa instância utilizando-se do método da associação livre, e a literatura acede naturalmente a ela através da ficção, o que se confirma nas palavras de Llosa (2004, p.26): “O que somos como indivíduos e o que quisemos ser e não pudemos sê-lo de verdade, e devemos sê-lo, portanto, fantasiando e inventando — nossa história secreta —, somente a literatura sabe contá-la”.

Nesse mesmo sentido, Barthes (2007) afirma em *Aula* que o saber mobilizado pela literatura nunca é inteiro nem derradeiro, mas que ela sabe muito sobre os homens: “Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as

ciências estão presentes no monumento literário” (BARTHES, 2007, p.17). Embora não seja derradeiro nem completo, o discurso literário é prioritário em relação aos outros discursos e contém todas as ciências, na medida em que sabe muito sobre os homens e se diferencia do discurso científico que reivindica para si o *status* de verdadeiro. Essa assertiva situa a literatura em uma posição de destaque e postula uma diferença importante entre o discurso literário e o discurso da ciência, sendo o primeiro destacado por Barthes como prioritário dentre todos os outros discursos, sem desconsiderar a sua incompletude; em contrapartida, o segundo reivindica para si o estatuto da verdade única e derradeira.

Articulando literatura e inconsciente no que diz respeito especificamente à obra *Lygiana*, segundo Lucas (1990, p.14), LFT utiliza “[...] com graça e ironia, os valores da psicanálise, sem jamais conferir à ciência de Freud uma função redutora, pois seus personagens caminham inseguros em direção do caos e da tragédia”. Nesse mesmo sentido, Lucas (2007, p. 33) comenta que na ficção *Lygiana* é como se “[...] o inconsciente selvagem de suas personagens despontasse no grande mar das relações humanas”. Seguindo os comentários acima, pode-se pensar que o inconsciente que emerge nas malhas da linguagem é das personagens, mas também traduz a “história secreta” (LLOSA, 2004), ou o “capítulo censurado da história” (LACAN, 1998) de cada um que lê o texto, a partir das interpretações suscitadas e das conseqüentes encenações imaginárias produzidas.

## 2.2 LITERATURA: REPRESENTAÇÃO/ENCENAÇÃO

O discurso literário representa/encena os dramas humanos subjetivos, considerando seus aspectos inconscientes e singulares. Sobre essa temática, recorrendo à teoria lacaniana, Ruth Silviano Brandão (1996, p. 80) ressalta a função da literatura, muitas vezes negada ou desconhecida, como

[...] lugar onde se encenam todas as verdades, justamente por ser o lugar da ficção, do imaginário, onde o desejo se diz, como se não fosse meu, teu, do narrador ou do leitor, mas de um Outro desconhecido, sempre colocado longe, lá. Entretanto, esse Outro diz de nós, enquanto sujeitos falantes, clivados, recalcados ou reprimidos. Porque negado, ele pode se dizer como se fosse ficção, mentira, jogo, nessa estratégia que sempre se furta ao poder, produzindo efeitos de sentidos, que podem ou não ser lidos.

Entende-se, a partir da citação, que a autora utiliza o termo “verdades”, referindo-se à literatura como lugar na qual elas são encenadas, num contraponto à noção de Verdade como algo absoluto, definitivo e único, preexistente ao sujeito ao qual caberia buscar conhecer

conscientemente. Trata-se das verdades relativas e provisórias, inventadas e ficcionalizadas, próprias ao sujeito do inconsciente, sobre o qual escreve Brandão:

Rompe-se com a noção de uma verdade preexistente à qual o sujeito acederia, segundo sua consciência, surgindo, então, o sujeito da incompletude, que tem de constituir-se na linguagem, sem nenhuma garantia de onipotência ou de acesso a um saber anterior ou aquém da linguagem. [...] Esse sujeito assujeitado ao significante, não consegue, por sua condição mesma, recobrir o real, não dá conta de dizê-lo todo, mas tenta, sem parar, fazê-lo. (BRANDÃO, 1996, p. 59-60).

Entende-se que as “verdades” humanas são construídas na fala e que, aquilo que o sujeito não pode admitir de si mesmo ou que lhe é insuportável pensar, ele recalca, afasta da consciência e condena ao esquecimento; isso pulsa, no entanto, latente mas ativo, e anseia por expressão. Na literatura, essas verdades recalçadas são encenadas pela linguagem; a princípio elas não são nem do autor nem do leitor, só da personagem. Mas ela pode ser de qualquer um, desde que produza efeitos de ressonância e identificação, o que só se pode saber pelo efeito emocional que provoca.

Adentrando na questão sobre verdade ou mentira, realidade ou ficção, Barthes considera que a literatura é categoricamente realista, fazendo-a equivaler à realidade, definida como “[...] o próprio fulgor do real” (2007, p.18). A literatura busca a representação do real, mas sendo o real não representável e justamente por isso os homens buscarem constantemente representá-lo por palavras, é que se produziu uma história da literatura: os homens se recusam a aceitar essa falta de paralelismo entre o real e a linguagem e é essa recusa que produz a literatura. Ele acrescenta que o real é apenas demonstrável e não representável, articulando esse pensamento com a noção lacaniana de real como impossível, como aquilo que

[...] não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer render-se. (BARTHES, 2007, p.21-22)

Decorre daí que o artista, como artífice, cria sua obra de arte em torno do vazio da existência decorrente da sua efemeridade e evanescência. Vazio relativo à falta constitutiva do humano, resultante do fato de sermos seres de linguagem e usarmos as palavras para tentar representar nossos pensamentos e vivências; quando o fazemos, algo se perde nessa

transposição, restando sempre algo impossível de dizer. E é isso que põe a literatura em movimento, suscitando produções de linguagem que buscam circunscrever esse vazio.

Assim, Barthes introduz a questão da dupla natureza da literatura: representação da realidade — “fulgor do real” — e encenação da linguagem: “[...] ler é fazer trabalhar o nosso corpo ao apelo dos signos do texto” (BARTHES *apud* PERES, 1996, p.191). Dessa maneira, se o texto literário propicia a implicação dos leitores, isso se deve ao fato de ele já ser uma encenação de variados fragmentos de vida, num complexo jogo intertextual. A literatura “[...] encena a linguagem em vez de, simplesmente, utilizá-la [...]” (BARTHES, 2007. p.19). O uso específico que o escritor faz da linguagem consegue aproximá-la mais do real inapreensível, para além da capacidade representativa da palavra; aquilo que dela escapa pelo que há de irrepresentável, a literatura encena, envolvendo o corpo e as construções imaginárias promovidas pelas reações à leitura do texto. Quando o leitor visualiza o texto ficcional, o que ele lê suscita a construção imaginária da cena ali descrita, enviesada pelas suas vivências e leituras prévias. Nesse sentido, a literatura encena a linguagem, além de representar a realidade entendida por Barthes como fulgor do real inapreensível.

Corroborando com essas proposições, Ruth Silviano Brandão (1996, p. 37), em *Literatura e psicanálise*, considera que na literatura há “[...] encenações e delegações de vozes. Estranha polifonia que se instaura no próprio texto, reflexo da literatura enquanto um corpo estruturado, duplo da grande orquestra de vozes que ecoa na história da humanidade”. Portanto, entende-se que as “verdades” humanas mais inadmissíveis tornam-se aceitáveis quando representadas na narrativa ficcional, geralmente associada à irrealidade e atribuída aos outros. Essa ideia coincide com o que Freud (1908/1976, p.158) propõe em “Escritores criativos e devaneios”:

[...] a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devida à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha.

Observa-se que tanto a literatura quanto a psicanálise utilizam-se da linguagem como instrumento de trabalho e acreditam na subjetividade inconsciente. Segundo Miller (1996, p.98), “[...] o que Freud chama de convicção na existência do inconsciente, é ter constatado de modo repetitivo a divisão subjetiva”. Divisão subjetiva é matéria que Lygia Fagundes Telles domina, retratando suas personagens sempre em conflito, de natureza ambígua, boas e más ao

mesmo tempo. O inconsciente que desponta na narrativa literária lygiana é a um só tempo da personagem e da história de cada leitor, história que não se encontra pronta de antemão e só pode ser tecida nas malhas da linguagem, como uma invenção, uma a uma. O amor, tema universal retratado pela literatura, inclui-se como matéria viva com a qual LFT tece sua narrativa e representa/encena toda a problemática resultante da divisão subjetiva, correlata ao inconsciente.

## 2.3 CONCEPÇÕES DO AMOR

Não se pretende neste tópico aprofundar as abordagens sobre amor, mas tão somente apontar alguns conceitos, modalidades e tentativas de explicação, que funcionaram muitas vezes como ferramentas de análise dos contos que compõem o *corpus* deste trabalho.

### 2.3.1 O amor em Lygia Fagundes Telles

Betella (2010, p.18) comenta que as personagens dos contos de LFT, à imagem e semelhança das personagens da vida real, “[...] representam instantâneos do ser humano com suas hesitações, dúvidas existenciais, obsessões, ambiguidades”. Há na obra lygiana uma tendência a explorar as manifestações inconscientes, um mergulho profundo nas vivências humanas com tudo o que elas comportam de conflitos e desencontros, incluindo-se aí o amor como uma dessas vivências, o que constitui forte temática na ficção lygiana.

A partir daqui será discutida a configuração geral do amor na obra lygiana, a fim de relacioná-la com a abordagem da sociologia, da filosofia e da psicanálise. Para iniciar, cita-se Coelho (1971, p.145), que resume a importância da temática do amor na tessitura do texto lygiano:

[...] verdadeira testemunha de um mundo moral em decomposição, onde todos os valores entram em crise, a obra de Lygia Fagundes Telles fixa a matéria indecisa da vida, não tanto pela pintura objetiva dos fatos, mas principalmente pela sutil apreensão da quase indizível e imponderável relação que se estabelece entre a consciência do homem e os seres ou coisas que o rodeiam. E desse relacionamento, quase sempre doloroso e decepcionante, é que o espírito criador da escritora colhe a matéria da sua ficção... matéria viva, onde o leitor pode encontrar-se cara a cara consigo mesmo ou avaliar melhor os desencontros e frustrações que podem viver sufocados nos subterrâneos do ser.

A matéria viva da ficção de LFT é extraída dos desencontros e frustrações inerentes aos relacionamentos humanos e nela o leitor pode encontrar pontos de identificação consigo

mesmo ou refletir e aceder aos conflitos e sofrimentos escondidos nas profundezas do ser, aos conteúdos recalçados — da ordem do inadmissível e inconfessável — que subjazem à consciência humana.

Segundo Silverman (1977, p.176) para Lygia Fagundes Telles, “[...] o amor não é uma benção, mas uma experiência amarga, o mais das vezes trágica”. As inúmeras decepções sofridas pelas personagens fornecem um vasto material temático, que permeia a obra lygiana, “[...] monopolizando o cosmo da autora” (SILVERMAN, 1977, p.176). O autor destaca a ênfase dada à relação homem-mulher, marcada pelos desencontros e uma ausência absoluta da noção do amor romântico; o amor aparece despido da sua “aura idealista” e implica numa inevitável decepção, chegando a caracterizar uma espécie de “Amor Impossível”. Elenca uma vasta tipologia dos gêneros na abordagem da relação amorosa que será apresentada a seguir.

Na perspectiva feminina, são representadas mulheres iludidas e sofredoras (*A ceia*); outras que iludem a si mesmas (*Pomba enamorada* ou uma história de amor); algumas que enganam os parceiros consciente ou inconscientemente (*O moço do saxofone*); e as esperançosas, sejam de forma ingênua ou egoisticamente (*Emanuel*). Quanto aos homens, alguns se mostram carinhosamente protetores (*Os mortos*); mansos e dóceis, mas insatisfeitos (*Eu era mudo e só*); desesperadamente escapistas (*O noivo*); astutamente falsos (*Venha ver o pôr-do-sol*).

Segundo Carrozza (1992), em relação à questão dos gêneros na obra lygiana, os homens, na maioria dos exemplos, acabam sendo os vencedores, pois eles sempre terminam encontrando quem os console; já as mulheres, essas nunca se desiludem completamente com relação ao amor: “O amor, porém, esse permanece válido, seja com sabor de amargura ou de esperança” (CARROZZA, 1992, p.136).

Sobre a tentativa de definir o amor, no prefácio do livro *A estrutura da bolha de sabão*, LFT confia com o seu gato: “Não conte a ninguém, mas descobri, a bolha de sabão é o amor [...] mas a bolha de sabão não tem nenhuma estrutura” (TELLES, 2010, p.10). Assim como uma bolha de sabão, o amor não tem estrutura, não é objetivável nem previsível; é evanescente, frágil e contingencial.

Após serem apresentadas algumas considerações sobre a percepção do amor em LFT, passa-se a discutir algumas contribuições da filosofia, da sociologia e da psicanálise sobre esse tema.

### **2.3.2 O amor na Filosofia**

Aqui serão apresentados pensamentos e possíveis explicações de alguns filósofos sobre o conceito de amor: Platão, os estoicos, Descartes, Stendhal e Comte-Sponville.

### 2.3.2.1 Platão e o amor romântico

No livro intitulado *Amor*, Maria de Lourdes Borges (2004) discorre sobre a temática do amor na filosofia e na literatura, sobre a qual será feita, a seguir, uma breve explanação.

Observa-se, nos estudos realizados, que a grande maioria dos teóricos que trata das questões sobre o amor parte de *O banquete*, em que Platão narra o acontecimento de um banquete no qual os convivas discursam sobre o amor. Nesse texto, estão postas as diferentes formas de amor — *Eros*, *Philia* e *Ágape* —, sendo que as duas primeiras serão retomadas nos próximos tópicos. Dentre os discursos presentes em *O banquete*, comentam-se mais comumente os de Aristófanes e Sócrates, apresentados a seguir.

Aristófanes narra o mito do andrógino, segundo o qual havia três sexos humanos no início do mundo: o masculino, o feminino e o andrógino. Homem e mulher formavam um único ser com quatro pernas, braços e orelhas; um pescoço e duas faces; dois órgãos genitais. Fortes e robustos resolveram subir ao céu e desafiar os deuses. Zeus resolveu enfraquecê-los e os dividiu ao meio, virando-lhes a cabeça para dentro, visando o umbigo e o ventre. As criaturas míticas passaram a procurar sua metade e quando a encontravam, ficavam abraçados até a morte, em estado de plena saciedade. Dessa forma, a raça humana corria perigo de extinção e então Zeus decidiu pôr seus órgãos sexuais para frente, pois no caso de se encontrarem, gerariam novos seres. Aqui se depreende duas características do mito do amor platônico: a idealização, referente à busca da outra metade perfeita e complementar; e a insatisfação, gerada pela impossibilidade desse encontro. Mostra-se interessante a ideia de que a união perfeita entre as partes complementares é interdita na medida em que os deuses interpõem o sexo e a fecundação/fertilidade entre eles.

O discurso de Sócrates suscita os ensinamentos de Diotima, a quem ele atribui todo o saber que tem sobre o amor. Segundo Diotima, Eros não é belo nem é feio, nem mau. Na versão apresentada por Borges (2004), Eros é filho de Pênia — pobreza, escassez — e Poros — o esperto, a abundância — e traz em si as marcas dos dois genitores: como a mãe, é pobre, rude e sujo; e como o pai, rico, astuto, vive armando maquinações. Por ter sido concebido no dia do nascimento de Afrodite, que é bela, ele é o amor do belo. Meio mortal como a mãe – carente e sem instrução – e como o pai, imortal, completo e sábio, busca a filosofia em busca da sabedoria. “Nem feio, nem belo, nem sábio, nem tolo, a essência do amor é fazer a ponte

entre o humano e o divino” (BORGES, 2004, p.15); deste discurso, percebe-se as características de fugacidade, contradição e dualidade do amor/*Eros*.

Assim, tanto o mito do andrógino quanto o discurso de Diótima retomado por Sócrates demonstram o caráter de falta, incompletude do amor/*Eros*: busca da metade perdida e idealizada, que evidencia sua pobreza intrínseca. Na mesma perspectiva, Borges (2004) introduz a noção do amor romântico, caracterizado pela impossibilidade de completar sua falta. Ilusório e fugaz, se não for correspondido leva à tristeza, desespero, obsessão ou morte; se for correspondido, passa a outro modo de amor — já não é mais *Eros* —, próximo ao amor *philia*, tipo de amor que será adiante retomado na discussão do texto de Comte-Sponville (2009). Portanto, na versão *Eros*, o amor se mantém no âmbito da idealização ou da impossibilidade, sempre relacionado ao sofrimento; é o amor-paixão.

Segundo Borges (2004), a modalidade de amor/*Eros* encontra-se associada, na literatura, ao romance *Tristão e Isolda*, que se baseia em narrativas dos séculos XII e XIII. Isolda, filha do rei da Irlanda, deveria se casar com o rei Marc da Cornualha. A mãe, para garantir sua felicidade, prepara um elixir que deveria ser tomado pelos cônjuges antes da noite de núpcias e que os tornaria apaixonados um pelo outro. Levada por Tristão ao encontro do noivo e, sabendo do efeito que o elixir provocaria, Isolda bebe e dá para Tristão beber o líquido enfeitado, o que gera uma série de infortúnios para ambos, culminando na morte dele. Ela sabia dos riscos e mesmo assim decidiu tomá-lo. Essa atitude ilustra uma característica fundamental do amor romântico: “[...] se ele é uma doença da alma, é uma doença que o doente deseja contrair” (BORGES, 2004, p.16).

Em outra representação do amor romântico, Goethe (1774), em *Os sofrimentos do jovem Werther*, acena com o suicídio como resposta para o mal incurável do amor: “O suicídio vem a extinguir a dor para a qual não há cura, assim como a morte natural extingue um corpo que não tem mais forças” (BORGES, 2004, p. 17). Estabelecido o paralelo entre doença do corpo e doença da alma, não deveria existir reprovação moral do suicídio; julgar covardia o ato de se matar por amor seria equivalente a criticar alguém que morre em decorrência de enfermidade física. Além do suicídio, a impossibilidade de concretização do amor pode levar à sua destruição, provocada por um ciúme doentio.

Pode-se articular a forma como o mito do amor platônico é aqui discutido — incompleto, fugaz e contraditório — com sua abordagem na obra lygiana e especialmente nos contos que compõem o *corpus* deste trabalho: a representação/encenação do amor encontra-se marcada pela busca de completude e pela insatisfação decorrente da sua impossibilidade. Assim ocorre com as personagens PE, em “Pomba enamorada ou uma história de amor”, que

mantém, por toda a vida, a esperança de concretização de um amor idealizado e não correspondido; Kori, do conto “Você não acha que esfriou?”, que, por carência de amor, aceita se casar com um homem que não a ama e só está interessado em seu dinheiro, e Ricardo, de “Venha ver o pôr-do-sol”, que não admite a falta de reciprocidade no amor e conduz a amada à morte.

### 2.3.2.2 Os Estoicos

Para os estoicos, a virtude consiste na tranquilidade da alma. Em se tratando do amor, admitem variações: “[...] o familiar, o casamento e a procriação são indiferentes preferenciais, ou seja, eles devem ser buscados, desde que saibamos que eles não são essenciais para a virtude” (BORGES, 2004, p.22). O amor que rejeitam é aquele que demanda urgência na sua realização e que causa perturbação na alma, retirando sua tranquilidade: é o amor emoção, *pathos* — termo grego traduzido por perturbação.

Retomando a questão formulada por Hegel (*apud* Borges, 2004, p.17), sobre como curar o mal do amor, os estoicos retomam o pensamento que já estava presente em Platão, sobre a dualidade dor/prazer que caracteriza o amor: “A escolha pelas inquietações da alma leva tanto às delícias do amor quanto ao desespero da dor” (BORGES, 2004, p.22). Para obter a cura dessas perturbações, os estoicos recomendam, em primeiro lugar, que se considerem as emoções como falsos julgamentos sobre o que realmente importa na vida e, uma vez que envolvem um juízo de valor sobre a sua causa, podem ser autoinduzidas ou inibidas. Um exercício recomendado consiste em analisar o que está ou não em nosso poder, atribuindo valor apenas ao que está sob nosso controle. Em relação ao sofrimento por amor, quando não se tem controle e não se consegue extirpá-lo, os conselhos dos estoicos seriam: acostumar-se ao sofrimento, acreditando que, com o tempo, a dor abrandaria; e a outra saída seria rir-se dele, em vez de se lamentar.

Dos ensinamentos de Epicuro, destaca-se a função da filosofia de curar a alma, libertando-a das paixões. Institui a distinção entre desejos naturais — aqueles que não são excessivos — e desejos vazios — aqueles que agitam a alma pelo que tem de excessivos e de satisfação instável. Quanto ao desejo associado ao amor romântico, inverte-se o discurso d’*O banquete*, segundo o qual o amor da alma é sublime e o do corpo é mau e vulgar, e estabelece que “[...] o amor romântico seria, ao contrário, uma perversão do desejo sexual natural, baseado numa concepção errônea de que esse desejo deve ser difícil de satisfazer” (BORGES, 2004, p.26). Na sua concepção, o problema são os excessos, vez que o desejo sexual pode ser

satisfeito se houver a compreensão de que se precisa de pouco para satisfazê-los: a paixão deve ser substituída pela fruição tranquila dos prazeres.

A ideia que se obtém dessas proposições é que os estoicos rejeitam o amor que perturba a alma e demanda urgência, e defendem o amor tranquilo, sem excessos, que não perturba a alma e pode ser controlado. No caso dos contos lygianos, destaca-se a modalidade do primeiro tipo — amor *pathos* — que transtorna a alma; desse modo, nas histórias cujas protagonistas são mulheres, vê-se que Kori, de “Você não acha que esfriou?”, sofre por ser rejeitada; em “Pomba enamorada ou uma história de amor”, a protagonista apaixonada e rejeitada fica transtornada e tenta o suicídio; a narradora-protagonista de “Emanuel” inventa um namorado rico para se sentir aceita no grupo; Maria Camila, de “Um chá bem forte e três xícaras”, angustia-se diante do medo de ser trocada por uma mulher mais jovem. Nas ficções que giram em torno de personagens masculinas, tem-se em “O moço do saxofone” um misto de sadismo e sublimação, aceitando passivamente a traição da mulher; em “Venha ver o pôr-do-sol”, Ricardo leva Raquel para a morte; Miguel, de “O noivo”, angustia-se diante da amnésia que o acomete no dia do próprio casamento, e o homem ruivo, em “História de passarinho”, foge de um casamento fracassado.

### 2.3.2.3 Descartes

Na ótica cartesiana, existem seis paixões primitivas: a admiração, o amor, o ódio, o desejo, a alegria e a tristeza. Descartes entende “paixão” como “[...] percepções, sentimentos ou emoções da alma, que se relacionam a ela especificamente e são fortalecidas pelo movimento dos espíritos” (BORGES, 2004, p.28). Baseado numa teoria fisiológica do século XVII, ele considera que, em relação ao amor, as paixões preparam o corpo para se aproximar do seu objeto desejado, implicando o surgimento de “sintomas”, a exemplo da mudança de olhar e da expressão facial, além da languidez nos casos em que o amor está associado ao desejo impossível de se realizar no momento. Descartes recusa a bipartição dos tipos de amor entre *Eros* — amor de concupiscência, em que se deseja aquilo que se ama — e o amor de benevolência — *philia* ou *caritas*, em que se quer o bem para quem se ama. Considera que querer o bem de quem se ama e desejá-lo são duas faces componentes do amor; o que pode ocorrer são graduações da estima dirigida ao objeto amoroso, divididas em: *afeição* — se temos menos estima pelo objeto do que por nós mesmos; *amizade* — se essa estima é equivalente, e *devoção* — quando estimamos mais o objeto amado do que a nós mesmos. Considera que o amor não é passível de controle racional, por possuir um componente

corporal; apenas as paixões mais fracas podem ser controladas. Os movimentos, aos quais o corpo fica exposto quando levado pela paixão, podem ser refreados, mas o sentimento independe da nossa vontade.

Entende-se que Descartes inclui o amor dentre as seis paixões primitivas e recusa a bipartição entre amor/*Eros* e amor/*philia*, sustentando uma graduação do sentimento dirigido ao objeto de amor. Comte-Sponville (2009) também se refere à possibilidade de ambas as modalidades de amor — *Eros* e *philia* — aparecerem juntas na prática, embora na teoria elas estejam separadas; e Stendhal ratifica esse pensamento quando se refere à possível junção das modalidades: amor-paixão e amor-gosto. Nos contos estudados, relaciona-se a essa ideia a personagem PE, de “Pomba enamorada ou uma história de amor”, que ilustra claramente essa possibilidade, só que ela o faz com dois objetos amorosos diferentes.

#### 2.3.2.4 Stendhal

Stendhal (2011, p.11) define o amor como “[...] ter prazer em ver, tocar, sentir através de todos os sentidos, e tão perto quanto possível, um objeto amável e que nos ama”. Considera que há quatro tipos diferentes de amor: o amor-paixão; o amor-gosto; o amor físico e o amor de vaidade. Enquanto o amor-paixão “[...] leva-nos a atravessar todos os nossos interesses, o amor-gosto sempre sabe conformar-se a eles” (STENDHAL, 2011, p.11). Considera o amor-paixão como amor verdadeiro que envolve sacrifícios e sofrimento. Situa como a principal diferença entre amor-paixão e amor-gosto, o fato de que o primeiro tipo “[...] é como a febre, nasce e morre sem que a vontade venha a desempenhar o menor papel” (STENDHAL, 2011, p.19), enquanto no amor-gosto tudo deve correr de forma agradável e sem imprevistos. O amor físico se funda no tipo de prazer homônimo e começa na puberdade. O amor de vaidade consiste na escolha do objeto determinada pelo valor social a ele atribuído.

Esses tipos podem ocorrer juntos ou não e “[...] nascem, vivem e morrem de acordo com as mesmas leis” (STENDHAL, 2011, p.13). São elas, em sequência: a admiração; dirigir a fala ao outro; a esperança; o nascimento do amor; a primeira cristalização; nasce a dúvida; a segunda cristalização.

A ênfase recai sobre o conceito de cristalização que problematiza a manutenção do amor. Quanto à primeira cristalização, entende-se como a atribuição de perfeição ao objeto amado, associada à ideia de posse. Entretanto, propõe Stendhal (2011, p. 15): “[...] a alma se farta de tudo que é uniforme, até mesmo da felicidade completa [...] o amante reivindica seguranças mais positivas e deseja prolongar sua felicidade”. Inicia-se a segunda cristalização

que consiste na confirmação da ideia de que é amado. Entre a dúvida e a confirmação do amor, o amante vive momentos dilacerantes e prazerosos, de sobressalto; confirmada a ideia de ser amado, volta a descobrir novos encantos no objeto amado. Assim o que garante a duração do amor é a segunda cristalização, oriunda da dúvida, que falta quase completamente quando o objeto de amor se entrega muito facilmente. Após a segunda cristalização, cada nova qualidade descoberta no objeto amado é desfrutada com enorme prazer; o que implica na obtenção de “[...] TODAS AS SATISFAÇÕES de todos os desejos [...]” (STENDHAL, 2011, p.15) que o amante formou sucessivamente a seu respeito. Assim, entende-se que, para que o amor permaneça, é necessário manter uma dúvida com conseqüente confirmação, tanto sobre as qualidades do amado, quanto da certeza da posse do seu amor.

Destaca-se o pensamento de Stendhal quanto às quatro modalidades do amor e o conceito de cristalização que se aproxima da noção de idealização/busca da completude presente no mito platônico; a diferença é que Stendhal aponta a impossibilidade de se manter um estado de felicidade completa como característica inerente à “alma”, fazendo-se necessário um movimento de cristalização-dúvida-cristalização para que o amor-paixão se mantenha. Quando o objeto de amor se doa muito facilmente, falta a segunda cristalização e o amor não se mantém. Quanto à noção de “amor de vaidade”, baseado na escolha de objeto a partir das conveniências sociais, relacionamos aqui com o conto “Você não acha que esfriou?”, quando o marido de Kori a escolhe por interesse financeiro.

### 2.3.2.5 Comte – Sponville

À questão sobre o que é o amor, Comte-Sponville em *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes* (2009), propõe três respostas: *Eros*, *Philia* e *Ágape*. Serão comentadas as duas primeiras, pelo que têm de associação com os contos estudados. Em relação a *Eros*, o autor retoma o *Banquete* de Platão e enfatiza as definições propostas por Aristófanes e Sócrates. Considera que, para o primeiro, o amor se apresenta como fusão, completude; e para o segundo, o amor se define pela falta e seu destino é a incompletude. Na visão de Comte-Sponville, essas duas versões de *Eros*, presentes em *O banquete*, mantêm o amor sempre relacionado ao sofrimento, situando-o no âmbito da idealização ou da impossibilidade, confirmando a concepção das características de dualidade — idealização/incompletude — presentes no mito platônico.

Entretanto, Comte-Sponville questiona (2009, p.265): “Há o amor que sofremos, é paixão; há o amor que fazemos ou damos, é ação [...] onde já se viu todo amor ser

sofrimento?”. Assim, ele introduz o pensamento de Spinoza quanto ao amor como ação, poder, prazer e alegria, e estabelece o conceito de *philia*, como um outro tipo de amor que já não é Eros. É amor que não é falta nem fusão, mas a vida partilhada, felicidade, alegria. Acrescenta que, embora na teoria essas duas formas se oponham, na prática elas podem se completar. Acrescenta que Spinoza define amor como “[...] uma alegria acompanhada da ideia de uma causa exterior” (SPINOZA *apud* BORGES, 2004, p.10); a ênfase é colocada no contentamento pela existência do objeto amado, independente da união dos amantes. Talvez se possa associar aqui a noção de amor *philia* com a concepção de Stendhal sobre o amor-gosto, “agradável e sem imprevistos”.

Em relação aos contos estudados, observou-se que as noções acima descritas ratificam ideias anteriormente analisadas em torno das modalidades de amor, oriundas da obra de Platão e revisitadas pelos estoicos, Descartes e Stendhal, com alguns acréscimos que já foram apresentados.

### **2.3.3 O amor na Sociologia**

Neste tópico são apresentadas as principais ideias dos sociólogos Denis de Rougemont e Zigmunt Bauman.

#### **2.3.3.1 Denis de Rougemont**

Denis de Rougemont (1988), em *O amor e o ocidente*, busca descrever o conflito entre a paixão e o casamento e destacar a atualidade do mito, sua presença e suas influências na vida e na obra de arte. Começa tratando do mito de Tristão e Isolda, definindo-o como “[...] grande mito europeu do adultério” (ROUGEMONT, 1988, p. 17) e questionando se seria correto considerar o referido romance como mito. Retoma esse conceito, definindo-o como “[...] uma história, uma fábula simbólica, simples e tocante, que resume um número infinito de situações mais ou menos análogas” (ROUGEMONT, 1988, p.18). Portanto, um mito possibilita perceber determinados modos de relações frequentes que se destacam na diversidade de aparências rotineiras; traduz as normas de comportamento de um grupo religioso ou social; expressa eventos humanos perigosos e inconfessáveis que, entretanto, se deseja manter ou que é impossível ser destruído. O que faz com que um romance se torne um mito é o domínio exercido sobre o leitor, independente de sua vontade. Assim, Rougemont considera adequado denominar o romance mencionado acima como mito e aponta as

repercussões da sua força nostálgica na vida cotidiana e na maioria dos romances e filmes atuais.

“O amor feliz não tem história na literatura ocidental. E, se não for recíproco, o amor não é considerado um verdadeiro amor” (ROUGEMONT, 1988, p.44). Desse pensamento emerge, no texto de Rougemont, a questão sobre “[...] quantos homens se apaixonariam se nunca ouvissem falar de amor”, à qual ele responde que esses sentimentos certamente existiriam, mas “[...] de uma forma acidental, não reconhecida, a título de extravagâncias inconfessáveis, como se fossem contrabando” (ROUGEMONT, 1988, p.147). Verifica-se que a existência de uma retórica da paixão aciona rapidamente certos sentimentos latentes do coração, a exemplo do aumento do número de suicídios na Europa, por ocasião do lançamento de *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe (1774). O fato de que se fala ou se escreve sobre o amor e a paixão de determinada maneira e por um determinado tempo, a partir das construções míticas milenares, faz existir e consistir a modalidade de amor que é encenada pela linguagem. Assim, segundo Rougemont (1988, p. 13) “[...] o mito da Paixão — degradado em simples romance — está longe de esgotar os seus efeitos; o cinema os propaga no mundo inteiro, e as estatísticas de divórcio permitem medir sua amplitude”. O mito do amor romântico e idealizado, postulado por Platão e reproduzido no romance *Tristão e Isolda*, reverbera na atualidade e repercute na vida e em muitas obras literárias.

Rougemont atribui a crise atual do casamento ao conflito entre duas forças opostas: de um lado a moral burguesa, contaminada pela religião e, de outro, a moral “passional ou romanesca” impregnada pelas influências culturais, literárias e artísticas. Assim, os jovens são preparados para o casamento, mas simultaneamente vivem mergulhados numa aura de romantismo decorrente das leituras e outras influências artísticas que transmitem a mensagem subliminar de “[...] a paixão é a experiência suprema que todo homem deve um dia conhecer, e somente aqueles que passarem por ela poderão viver a vida em uma plenitude” (ROUGEMONT, 1988, p.229). Tal mensagem, contrapondo-se à moral religiosa, torna a paixão e o casamento incompatíveis, com origens excludentes, cuja coexistência representa problemas insolúveis na vida: enquanto o romance se alimenta de obstáculos e separações, o casamento é feito de hábitos e convívio diário. Acrescenta outras causas com repercussões sociais e psíquicas, a exemplo da emancipação feminina e a vulgarização dos conhecimentos psicológicos, sobre a qual explicita que “[...] embora sumariamente informados sobre a existência dos complexos freudianos, a ação dos recalques e a origem das neuroses, o homem e a mulher do século XX tornaram-se mais exigentes em relação ao casamento e à vida matrimonial” (ROUGEMONT, 1988, p.243). Embora tenham adquirido essas informações

que deveriam servir para preparar os sujeitos para a aceitação das motivações inconscientes e para aceitação da imperfeição do parceiro, verifica-se que eles continuam aferrados à idealização romanesca. Quanto à emancipação feminina, Rougemont faz referência ao ingresso das mulheres no campo profissional e às suas reivindicações de igualdade com os homens, como outro fator que pode contribuir para a crise no casamento atual.

Rougemont aponta alguns aspectos que possibilitam a aliança humana duradoura: “[...] objetivos e ritmos de vida, vocações comparadas, caracteres e temperamentos” (ROUGEMONT, 1988, p. 242). Mas a execução dessas condições apresenta-se difícil num mundo no qual se conservou a “nostalgia da paixão” que se tornou comum ao homem ocidental.

Merece destaque a distinção estabelecida por esse estudioso entre estar apaixonado e amar:

Estar apaixonado não é necessariamente amar. Estar apaixonado é um estado; amar é um ato. Sofre-se um estado, mas decide-se um ato. Ora, o compromisso que o casamento significa não poderia honestamente aplicar-se ao futuro de um estado em que nos encontramos no momento; mas pode e deve implicar, no futuro, atos conscientes que assumimos: amar, permanecer fiel, educar os filhos. (ROUGEMONT, 1988, p.243)

Entende-se que a paixão, como um estado que alguém sofre, aponta para uma posição de assujeitamento à revelia da própria vontade; enquanto que o amor como ato, implica decisão, vontade deliberada.

Pelo que já foi aqui discutido e analisado, entende-se que o mito do amor platônico, que envolve a dualidade idealização/incompletude e que resulta sempre em sofrimento, é retomado também na perspectiva sociológica, com a diferença que Rougemont aponta para o caráter sagrado do mito, em geral, enquanto fábula simbólica que expressa eventos humanos inconfessáveis, perigosos e indestrutíveis e denuncia a banalização sofrida pelo mito, através da história da literatura ocidental. Assim, compreende-se que há uma diferença entre o mito do amor romântico representado pelas ideias platônicas e a concepção romântica do amor na literatura, que muda através dos tempos, indo do amor impossível ao amor eterno, “felizes para sempre”, até o amor líquido proposto por Bauman (2004).

Com relação aos contos escolhidos neste trabalho, compreende-se que apresentam, em sua maioria, as características de dualidade — idealização/incompletude — presentes no mito platônico, sendo esse mito problematizado na obra de LFT, uma vez que revela a busca incessante do amor completo e idealizado, paralelamente à impossibilidade da completude buscada no parceiro amoroso, assim como o sofrimento decorrente da inaceitação da

imperfeição do parceiro. Com relação à diferença proposta por Rougemont entre estar apaixonado e amar, pode-se pensar que nos contos predomina a primeira modalidade, considerando a posição de assujeitamento apresentada pelas personagens, em detrimento do amar como ato, que implica decisão e vontade deliberada.

### 2.3.3.2 Zigmunt Bauman

Em *Amor líquido*, Bauman (2004) discute o impacto da situação que ocorre nas relações humanas, quando o indivíduo se vê diante de um grande conflito: de um lado precisa dos outros para compartilhar sua vida, mas, ao mesmo tempo, teme desenvolver relacionamentos mais profundos que o imobilizem em um mundo em permanente movimento, dedicando o livro “[...] aos riscos e ansiedades de se viver junto, e separado, em nosso líquido mundo moderno” (BAUMAN, 2004, p.13).

A questão recai sobre o que chamamos de amor nos dias atuais. Se por um lado a definição romântica do amor eterno está fora de moda, por outro, os padrões para definir uma experiência como amor foram muito rebaixados, a exemplo do uso da expressão “fazer amor” para se referir a encontros sexuais casuais. Essa situação pode levar à crença de que amar é uma habilidade que se pode adquirir e dominar com a prática. Essa é uma ilusão. O conhecimento assim adquirido é sobre um tipo de amor vivenciado como episódios breves e intensos, com a consciência prévia da sua fragilidade e efemeridade. O que parece consistir na aquisição de habilidade para amar é, na verdade, um “desaprendizado” do amor. Citando Lucano e Francis Bacon, Bauman propõe que é da natureza do amor ser refém do destino. O amor não encontra seu significado buscando coisas prontas e acabadas, mas no estímulo em gerar essas coisas: é criativo e carregado de riscos. Amar é abrir-se ao destino, condição humana em que o medo e o regozijo se fundem; é admitir a liberdade no companheiro do amor.

Em nossa sociedade de consumo, que oferece produtos prontos para satisfação imediata e passageira, resultados sem esforços, receitas prontas e testadas, inclui-se também as promessas de ensinar a arte de amar, sem ansiedades, tensões, medos ou inconvenientes, sem nada perder, só ganhar rapidamente e em grande quantidade. Seguindo esse pensamento, Bauman distingue o amor e o desejo. O amor se relaciona à vontade de possuir (cuidar, preservar, assumir responsabilidades) enquanto o desejo ao de consumir. Desejo e amor são irmãos, às vezes gêmeos, mas nunca idênticos. O desejo é um impulso centrípeto que visa despir a alteridade da sua evasiva diferença: tornar familiar, domesticar. Nesse processo são

grandes as chances de que as sobras indigestas da alteridade virem refugio: o desejo destrói a alteridade. O amor é um impulso centrífugo, a vontade de cuidar e preservar o objeto cuidado, mas também pode significar aprisionamento. Ambos podem constituir uma ameaça ao seu objeto: o desejo se autodestrói e o amor se autoperpetua escravizando o objeto. Essa discussão sobre a diferença entre amor e desejo será retomada adiante na perspectiva psicanalítica.

A tentativa de superar a intransponível dualidade dos seres soa como uma sentença de morte para o amor: “Todo amor empenha-se em subjugar, mas quando triunfa encontra a derradeira derrota” (BAUMAN, 2004, p.22). Embora seja próprio do amor querer subjugar o parceiro, paradoxalmente, se o consegue, enfraquece e define.

Sobre as razões do fracasso no relacionamento, o estudioso comenta as observações de Knud Logstrup, filósofo da universidade de Aarhus que faz referência a duas perversões divergentes: a louvação mútua, quando se tenta agradar um ao outro enquanto se foge do problema e o desejo de mudar os outros: “[...] deixar a possessividade amorosa correr livre e raivosa” (BAUMAN, 2004, 32).

Entre o impulso de liberdade e a ânsia por pertencimento, o ideal da conectividade promete uma posição segura entre os opostos: solidão e compromisso; exclusão e vínculos estreitos. O pertencimento se dá enquanto se mantém a conversa; fora disso não há nada, o silêncio equivale à exclusão: é preciso manter o *chat* funcionando. Os contatos *online* atraem mais as pessoas porque são mais fáceis e menos arriscados. Caso ocorra alguma tensão inconveniente, é só desligar, sem necessidade de explicar, inventar desculpas, sem censuras nem culpas. Se por um lado ganha-se em conforto, por outro, perde-se as habilidades necessárias para estabelecer relações duradouras de confiança com outras pessoas, com as quais se pode contar sempre.

Bauman adverte que o amor não é um objeto encontrado pronto, mas o produto de longo esforço e boa vontade. Em contrapartida, o amor líquido encontra-se inserido na lógica dos bens de consumo que devem ser mantidos enquanto proporcionam satisfação e não apresentam defeitos e substituídos por outros que prometem satisfação maior.

Tanto o relacionamento estável e duradouro quanto o relacionamento descartável, tem vantagens e riscos; se ganha de um lado e se perde do outro. Num mundo líquido compromissos duradouros podem se tornar promessas impossíveis de serem cumpridas, implicando numa restrição à liberdade de escolha. Por outro lado, se pergunta Bauman, como se consegue lutar sozinho contra as adversidades da vida, sem amigos fiéis e sem um companheiro? Conclusão: nenhuma das formas de relacionamento é infalível; o seu valor deve ser medido pelo que ele oferece a ambos os parceiros.

Bauman não dá receitas nem conselhos; não se encontra respostas prontas, mas críticas às tentativas de fornecê-las pelos que se consideram especialistas no assunto em sites e colunas de relacionamentos e encartes de jornais.

Não é verdade que, quando se diz tudo sobre os principais temas da vida humana, as coisas mais importantes continuam por dizer? [...] A experiência humana é mais rica do que qualquer de suas interpretações pois nenhuma delas por melhor que seja, pode exauri-la. Aqueles que embarcam numa vida de conversação com a experiência humana deveriam abandonar todos os sonhos de um fim tranquilo de viagem - essa viagem não tem um final feliz – toda sua felicidade se encontra na própria jornada. (BAUMAN, 2004, p.16)

Pode-se verificar, na maioria dos contos estudados, a ausência quase total do amor definido por Bauman como a admissão da liberdade do companheiro; talvez constitua exceção o conto “Um chá bem forte e três xícaras”, quando Maria Camila se encaminha para o portão a fim de receber para um chá a suposta amante do marido; algo pode se delinear aí no sentido de admissão da liberdade do companheiro ou como disse LFT (2010) em “O direito de não amar”, a personagem pode renunciar ao amado e desejar que ele seja feliz.

Observa-se que essa ideia do aprendizado do amor enquanto ato prazeroso e desprovido de dor não é exclusiva da contemporaneidade, lembrando que Ovídio já escrevia em *Arte de amar* os passos para os homens amarem e terem as mulheres facilmente ao seu alcance, sem cair nas agruras ou sofrimentos de Eros: “ Se houver algum homem comum a quem a arte do amor seja desconhecida, que ele leia este poema e que, conhecendo-a através de sua leitura, ame” (NASO, 2012, p.15). Amar sem sofrer é, portanto, um desejo universal e atemporal.

Após as considerações feitas sobre as concepções do amor na perspectiva sociológica, passa-se às contribuições da psicanálise freudiana e lacaniana que também serviram como ferramenta de análise dos contos de LFT.

### **2.3.4 O amor na Psicanálise**

São aqui apresentadas as concepções freudiana e lacaniana sobre o amor, de forma esquemática e resumida, sem a intenção de aprofundá-las, mas, antes, enquanto referência a determinados conceitos que são retomados nos capítulos analíticos.

#### **2.3.4.1 Freud: amor como repetição**

Para tentar acompanhar os diferentes enfoques dados por Freud à questão sobre o amor, revisam-se as concepções gerais contidas em alguns dos seus textos que versam sobre essa temática, numa perspectiva cronológica.

Em 1910, Freud escreve as suas *Contribuições à psicologia do amor*, que divide em três artigos: “Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens”; “Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor” e “O tabu da virgindade”. Os títulos por si mesmos indicam a temática abordada e apenas o segundo deles é, aqui, retomado.

No segundo texto, Freud comenta a necessidade da combinação das correntes afetiva e sensual do amor para assegurar um comportamento amoroso normal. Esclarece que a primeira delas se constitui nos primeiros anos de vida baseada nos interesses do instinto de autopreservação e se dirige aos seus cuidadores. O amor apresenta componentes de caráter erótico observáveis desde a tenra infância, quando ocorrem as escolhas objetivas primárias da criança:

[...] os instintos sexuais encontram seus primeiros objetos ao se apegarem às apreciações feitas pelos instintos do ego, precisamente no momento em que as primeiras satisfações sexuais são experimentadas em ligação com às funções necessárias à preservação da vida”. (FREUD, 1910/1970, p.164)

As fixações afetivas nos primeiros objetos de amor persistem durante toda a infância e carregam consigo um erotismo desviado de suas finalidades sexuais; com a puberdade, as duas correntes passam a se unir através de uma forte corrente “sensual”, que já não se equivoca mais em relação aos seus objetivos. Nesse momento, defronta-se com obstáculos referentes à proibição do incesto e se esforçará para trocar de objetos com os quais possa satisfazer seus objetivos sexuais. Esses novos objetos serão escolhidos a partir do protótipo dos objetos primitivos e atrairão para si a afeição a eles ligada inicialmente, unindo as correntes afetiva e sensual.

Observa-se que Freud diferencia “sexual” de “sensual”, podendo-se relacionar essas proposições com as elaborações desenvolvidas no capítulo intitulado “O desenvolvimento da função sexual”, parte do texto “Esboço de psicanálise”, escrito entre 1937/39, no qual ele amplia o conceito de sexualidade e aponta para a necessidade de se distinguir entre os conceitos de “sexual” e “genital”, sendo o primeiro um conceito mais amplo, incluindo muitas atividades que nada tem que ver com os órgãos genitais. Pensa-se que o conceito de genital equivale ao de sensual, diferenciado do conceito de sexual, mais abrangente.

Assim, na infância, pela própria imaturidade fisiológica e anatômica, as atividades que

envolvem o erotismo são diluídas pelas “zonas erógenas”, relacionadas aos conhecidos estágios sexuais propostos por Freud: oral, anal e fálico. Apenas na puberdade, com as transformações corporais e hormonais, essas atividades dirigem-se aos genitais, o que suscita a necessidade de troca de objeto. As primeiras escolhas objetais servem de modelo para as escolhas futuras, caracterizando a noção de amor como repetição, na teoria freudiana.

Pode ocorrer, entretanto, que a sensualidade de um jovem permaneça fixada em fantasias incestuosas inconscientes, conduzindo à impossibilidade de conciliar as duas correntes — afetiva e sensual — do amor, em um novo objeto. O amor, para essas pessoas, mantém-se dividido em duas direções opostas: “Quando amam, não desejam, e quando desejam, não amam” (FREUD, 1939/1970, p.166). Contra essa perturbação que culmina na impotência sexual com pessoas que amam, a principal medida de proteção à qual esses homens lançam mão consiste na depreciação do objeto sexual, sendo reservada a supervalorização para o objeto incestuoso e seus representantes. Sob a condição de depreciação, voltam a sentir desejo e obter prazer sexual:

[...] o homem quase sempre sente respeito pela mulher, que atua como restrição à sua atividade sexual, e só desenvolve potência completa quando se acha com um objeto sexual depreciado; e isto, por sua vez é causado, em parte, pela entrada de componentes perversos em seus objetivos sexuais, os quais não ousa satisfazer com a mulher que ele respeita. (FREUD, 1939/1970, p.168)

À época de Freud — finais do século XIX e início do XX — predominava a ideia impregnada pela moral burguesa religiosa e mesmo científica de que a sexualidade “normal” correspondia ao coito genital visando à procriação. Na concepção freudiana, a sexualidade humana, — baseada no relato dos pacientes —, contrariava essa noção e revelava um caráter “perverso” no sentido do desvio da finalidade de procriação e da restrição ao órgão genital, incluindo o que ele chama em *Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905/1976), de “preliminares” ao ato sexual, que lembravam a sexualidade infantil “perverso-polimorfa”. Considerava que, dada a moral vigente à época, os homens temiam exercer plenamente sua sexualidade e realizar suas fantasias com as mulheres “respeitadas”, muitas vezes procurando tratamento psicanalítico para impotência sexual com as esposas e referindo a obtenção de potência e prazer sexual com mulheres de “classe mais baixa” ou prostitutas.

Entretanto, segundo Freud, existe uma pequena quantidade de pessoas “educadas” em quem as duas correntes — afetiva e sensual — se uniram adequadamente e a força da paixão sensual é proporcional à força da supervalorização psíquica. Assim, tem-se que “[...] o

máximo de intensidade de paixão sensual trará consigo a mais alta valorização psíquica do objeto — sendo esta a supervalorização normal do objeto por parte do homem” (1905/1970, p.165). No caso das mulheres, o equivalente à necessidade masculina de depreciar o objeto sexual é comparável à condição de “proibitividade” na sua vida erótica. A contenção da sua sexualidade e das fantasias sensuais traz como consequência a incapacidade de desfazer a ligação entre a atividade sensual e a proibição

[...] tornando-se psiquicamente impotentes, isto é, frígidas, quando tal atividade, finalmente, lhes é permitida. Esta é a origem do empenho realizado por muitas mulheres de manter secretas, por certo tempo, mesmo suas relações legítimas; e da capacidade de outras mulheres para a sensação normal, tão logo a condição de proibição se restabeleça devido a uma relação amorosa secreta: infiéis a seus maridos, são capazes de manter uma segunda espécie de fidelidade em relação a seus amantes. (FREUD, 1905/1970, p.169)

Para homens e mulheres, as restrições iniciais que são impostas pela civilização ao prazer sexual, interferem negativamente nas possibilidades de obter satisfação sexual completa quando se sentem livres para isso. Entretanto, segundo Freud, o resultado obtido, caso não houvesse tais limitações, não seria melhor; trata-se de uma impossibilidade intrínseca à natureza do instinto sexual de alcançar satisfação completa. Devido à proibição do incesto e à natureza dupla do amor — afetiva e sensual — o objeto original de satisfação nunca mais será o mesmo e seus substitutos não proporcionarão satisfação completa, o que pode justificar a inconstância das escolhas objetais, proporcional à maior ou menor fixação nos objetos infantis.

Em “Sobre o narcisismo: uma introdução” (1914/1974), Freud retoma as proposições acima:

[...] em relação à escolha de objeto nas crianças de tenra idade (e nas crianças em crescimento) o que primeiro notamos foi que elas derivavam seus objetos sexuais de suas experiências de satisfação. As primeiras satisfações sexuais auto-eróticas são experimentadas em relação com funções vitais que servem à finalidade de autopreservação. (FREUD, 1914/1974, p.103)

A origem do amor remonta às primeiras satisfações das necessidades fisiológicas infantis que fixam um protótipo de satisfação e de modelo objetal. Os primeiros objetos sexuais são as pessoas que cuidam, alimentam e protegem as crianças; geralmente a mãe ou alguém que a substitua. A esse modelo de escolha objetal Freud chamou “anacrítico ou de

ligação” e acrescentou um segundo tipo denominado “narcisista”, que consiste em instituir como modelo de escolha não a mãe ou substituto, mas seu próprio eu; busca a si mesmo como objeto amoroso. Ambos os tipos encontram-se em cada sujeito, embora possa predominar um ou outro.

Desse modo, Freud resume os caminhos que levam à escolha de um objeto:

Uma pessoa pode amar:

(1) Em conformidade com o tipo narcisista:

- (a) o que ela própria é (isto é, ela mesma),
- (b) o que ela própria foi,
- (c) o que ela própria gostaria de ser,
- (d) alguém que foi uma vez parte dela mesma.

(2) Em conformidade com o tipo anaclítico (de ligação):

- (a) a mulher que a alimenta,
- (b) o homem que a protege, e a sucessão de substitutos que tomam seu lugar. (FREUD, 1914/1974, p.107).

Em se tratando das diferenças entre os gêneros feminino e masculino, Freud situa a escolha objetal anaclítica completa do lado dos homens; eles exibem uma supervalorização sexual do objeto que corresponde a uma transferência do narcisismo original para o objeto sexual. Já as mulheres, segundo o psicanalista,

[...] especialmente se forem belas ao crescerem, desenvolvem certo autocontentamento que as compensa pelas restrições sociais que lhe são impostas em sua escolha objetal. Rigorosamente falando, tais mulheres amam apenas a si mesmas, com uma intensidade comparável à do amor do homem por elas. Sua necessidade não se acha na direção de amar, mas de serem amadas; e o homem que preencher essa condição cairá em suas boas graças. (FREUD, 1914/1974, p.105)

Atente-se para a data de publicação desse trabalho (1914), lembrando que Freud escrevia a partir da sua clínica, do que ouvia das suas pacientes no contexto da sociedade vienense do início do século XX, no qual se impunham sérias restrições às mulheres quanto às escolhas do parceiro amoroso. Dessa forma, o que se retoma nesta dissertação é o quanto essas proposições freudianas sobre o modelo de escolha amorosa nos homens e nas mulheres permanecem atuais ou não, e as implicações disso nas “saídas de emergência” para os desiludidos no amor.

Freud segue discorrendo sobre as escolhas amorosas femininas e diz que as mulheres exercem grande fascínio sobre os homens, tanto pela beleza quanto pelo narcisismo demonstrado. Parece evidente que o narcisismo de outra pessoa “[...] exerce grande atração

sobre aqueles que renunciaram a uma parte de seu próprio narcisismo e estão em busca do amor objetal” (FREUD, 1914/1974, p.106).

O autor se exime da tendência à depreciação das mulheres e acrescenta que admite a existência de grande número de mulheres que amam segundo o modelo de amor masculino e também supervalorizam sexualmente o objeto amoroso. Atribui à mulher narcisista uma possibilidade de amor objetal completa dirigida aos filhos por serem parte do seu próprio corpo. Assim, explica o amor dos pais pelos filhos como revivescência de seu próprio narcisismo, há muito abandonado.

Discutindo a relação entre autoestima e erotismo, Freud afirma que “O amar em si, na medida em que envolve anelo e privação, reduz a autoestima, ao passo que ser amado, ser correspondido no amor, e possuir o objeto amado, eleva-a mais uma vez” (FREUD, 1914/1974, p.117)

Na conferência XIII, intitulada “Aspectos arcaicos e infantilismo dos sonhos”, Freud (1916/1976, p.245) associa o amor com suas origens egoístas e esclarece:

As crianças amam em primeiro lugar a si próprias, e apenas mais tarde é que aprendem a amar os outros e a sacrificar algo de seu ego aos outros. As próprias pessoas a quem uma criança parece amar desde o início, no começo são amadas pela criança porque esta necessita delas e não pode dispensá-las – por motivos egoístas, mais uma vez. Somente mais tarde o impulso de amar se torna independente do egoísmo. É literalmente verdadeiro que *seu egoísmo ensinou a amar*.

Freud reafirma a origem egoísta do amor e dos objetos primordiais das crianças, sendo o sentimento dirigido inicialmente a elas mesmas e posteriormente dirigido às outras pessoas em função da necessidade que tem dos seus cuidados.

No texto “Psicologia de grupo e análise do ego”, Freud (1921/1976) relaciona as escolhas objetais com os mecanismos de idealização e identificação. O primeiro mecanismo consiste na supervalorização sexual do objeto, com conseqüente empobrecimento do ego e grande dificuldade de se desligar do objeto, mesmo depois da sua perda; o objeto consome o ego, funcionando como um substituto do inatingível ideal do ego. Trata-se do amor-paixão em que o amante se encontra encantado pelo objeto amoroso, colocando-se numa posição servil e cega, podendo ser tomado pelo impulso de cometer um crime, por exemplo, caso venha a perdê-lo: “[...] na cegueira do amor, a falta de piedade é levada até o diapasão do crime”. (FREUD, 1921/1976, p. 142). O segundo, remonta às origens arcaicas dos laços afetivos e, no caso de ocorrer a perda do objeto, as suas propriedades são incorporadas pelo

ego; diferente da idealização, o objeto é colocado no lugar do ego, que se modifica parcialmente, introjetando-o.

Em “O mal-estar na civilização”, Freud (1930/1976) situa o amor juntamente com a necessidade — Eros e Ananké — como pilares da civilização humana. As necessidades externas impulsionaram o homem para o trabalho e ao perceber que o amor sexual proporcionava intensa satisfação, o homem relutou em separar-se do seu objeto, fundando a vida comunitária. Essas intensas experiências de satisfação forneceram o modelo de toda a felicidade vindoura associada às relações sexuais; atribui assim, ao amor chamado “sexual”, uma importância fundamental no desenvolvimento da civilização e na felicidade humana. Nesse mesmo texto, ele estabelece um paralelo entre a evolução da civilização e o desenvolvimento humano individual, situando em ambos a origem do amor a partir da experiência de satisfação proporcionada pelos objetos externos. Em contrapartida, o homem primitivo tornou-se dependente do seu objeto de amor e sujeito a sofrimento intenso caso o perdesse de alguma forma. Nesse sentido, Freud situa a busca do amor como uma das formas de se alcançar a felicidade, visando minimizar o mal estar advindo das exigências civilizatórias de adiamento ou renúncia das satisfações pulsionais; entretanto, reconhece o caráter ilusório desse tipo de vida que coloca o amor como centro de tudo, possibilidade única de felicidade, vez que é próprio do desejo humano ser insatisfeito.

Assim, encontra-se em Freud uma possibilidade de explicação psíquica para os fenômenos que envolvem a insatisfação e a infelicidade no amor, a partir das proposições sobre as condições de escolha objetal e dos mecanismos subjacentes, assim como a insatisfação estrutural do desejo humano, decorrente do descompasso frequente entre as correntes terna e sexual que caracterizam o amor. Essas concepções podem ser vistas na complexidade psicológica que caracteriza as personagens dos contos lygianos, sempre às voltas com desencontros, traições, insatisfação e infelicidade.

Voltando ao texto “Uma conversa sobre o amor”, observa-se que Miller (2010a) ressalta o uso feito por Freud da palavra “amor”, sob dois aspectos: o primeiro deles reside no emprego da palavra sempre que se trata da necessidade ou da possibilidade de uma substituição (do objeto primordial perdido por uma série de substitutos) à qual Miller nomeia como “metáfora do objeto primordial” e o segundo, nomeado como “metonímia da escolha de objeto”, refere-se à associação do amor com o desejo sexual, definindo o que ele chama de “condições de escolha” do objeto de amor: “[...] uma disposição que desencadeia automaticamente o desejo sexual e a escolha desse objeto como objeto de amor” (MILLER, 2010a, p.15). Os dois aspectos resultam na insatisfação do desejo; o objeto escolhido, por ser

sempre substituto de um objeto primordialmente escolhido e posteriormente proibido, nunca trará a satisfação plena. O Outro<sup>1</sup> ao qual o sujeito dirige seu amor, amor que é barrado pela interdição do incesto, comporta uma falta, outra forma de dizer que ele é inacessível ao sujeito. O amor é pensado como uma tentativa de fazer desaparecer a perda do objeto original de satisfação.

Esses comentários finais derivados de textos do psicanalista lacaniano Jacques Allain-Miller, objetivam estabelecer relação entre a abordagem freudiana e a lacaniana, discutida brevemente, no próximo tópico. Confirma-se, neste estudo, a proposta de Lacan de proceder a uma releitura de Freud, considerando que ele acrescenta novos conceitos, numa perspectiva interdisciplinar, sem prescindir da obra freudiana.

#### 2.3.4.2. Lacan: amor como invenção

Dois aspectos relacionados entre si são aqui discutidos no que se refere à abordagem lacaniana sobre o amor. Primeiro, a formulação lacaniana da qual resultam múltiplas interpretações: “amar é dar o que não se tem” (LACAN, 1992) e, segundo, a perspectiva do amor como invenção, em contraponto ao amor como repetição postulado por Freud.

Assim, em *O Seminário, livro 8: a transferência*, Lacan comenta com detalhes os discursos de *O Banquete* e considera que Platão, além de manifestar a dificuldade de se dizer algo sustentável sobre o amor, também indica o ponto onde se situa a impossibilidade de dizê-lo. Lacan lembra que Amor foi concebido no dia do nascimento de Afrodite, através de Pênia — pobreza, miséria, sem recursos (aporia) — e de Poros — recurso, astúcia. Pênia se aproveita da embriaguez de Poros e é fecundada por ele, gerando o Amor. Daí Lacan derivará duas fórmulas; a primeira, decorrente da mãe que nada tem: “amor é dar o que não se tem”, e a segunda, deduzida do pai Poros: “ele não sabia”. Antes do Amor, a falta e o não saber, que o situa no campo do vivido, inapreensível pelo conhecimento racional. “Quando se chega, e em muitos outros campos além do amor, a certo termo que não pode ser obtido no plano da épisthemé, do saber, para ir mais além, é necessário o mito”. (LACAN, 1993, p.123). Entende-se que o psicanalista francês situa o mito platônico como uma tentativa de nomear o amor enquanto experiência vivida, inapreensível pela linguagem, apenas sentido e nunca

---

<sup>1</sup> Segundo Miller (2002, p. 22) o Outro escrito com letra maiúscula (O) “[...] é o grande Outro da linguagem, que está sempre já aí”. Diferente do outro escrito com letra minúscula (o) que diz respeito ao eu imaginário, o semelhante, recíproco e simétrico.

plenamente traduzido em palavras, mas que o sujeito humano não cessa de querer dizer e entender.

Lacan situa o aforismo “amor é dar o que não se tem” no índice 202a do texto *O Banquete* e esclarece que esta fórmula apresentada por ele é calcada no discurso aí apresentado:

Se lhes trago, nesse sentido, a fórmula de que amor é dar o que não se tem, nada existe aí de forçado, de lhes mostrar uma de minhas invencionices. É evidente que se trata disso mesmo, já que a pobre Aporia, por definição e por estrutura, não tem nada a dar, senão sua falta, aporia constitutiva. (LACAN, 1993, p.126)

Nesse sentido, ilustra a relação entre amor, desejo e falta, destacando a pergunta feita por Sócrates a Agatão: “— Este amor de que falas, é ou não é amor de alguma coisa? Amar e desejar alguma coisa é tê-la ou não tê-la? Pode-se desejar o que já se tem?” (LACAN, 1992, p.118).

Em busca de melhor compreensão sobre essa formulação lacaniana, recorreu-se a outros textos do próprio Lacan e de alguns psicanalistas lacanianos. Em *O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*, Lacan (1992, p. 49) retoma a mesma frase: “Que haja amor à fraqueza, está aí sem dúvida a essência do amor. Amar é dar o que não se tem, ou seja, aquilo que poderia reparar essa fraqueza original”. Novamente, num esforço de maior esclarecimento, entende-se que, quando se ama, dirige-se ao Outro a falta e não a completude, o que mataria o amor, pelo que extinguiria a alteridade, em concordância com o mito do andrógino e com a proposição de Bauman (2004) de que é próprio do amor querer subjugar o parceiro, mas se o consegue, enfraquece e define.

Numa entrevista para a *Psychologies Magazine* realizada por Hanna Waar, publicada na revista *correio* nº 71, da Escola Brasileira de Psicanálise, Miller (2012) retoma a fórmula lacaniana que associa amor à falta — o que não se tem — explicando como: “[...] amar é reconhecer sua falta e doá-la ao outro, colocá-la no outro. Não é dar o que se possui, os bens, os presentes: é dar algo que não se possui, que vai além de si mesmo” (MILLER, 2008, s/p). No amor não se trata de dar coisas, bens materiais; mas, de outra coisa que os ultrapassa e que é da ordem do ser — evanescente e indefinível — em vez do ter — imaginário e contabilizável. O que se ama, não se dá a ver, nem pelo amante nem pelo amado. Nessa mesma direção, Batista (2010, p. 2) acrescenta: “É na falta que o amor se junta ao desejo, onde o amante elege um outro, o amado, como aquele ao qual poderá doar sua própria falta, fazendo dele o objeto que lhe falta”.

Também no artigo “A infinidade de amores na dor de existir”, Ferreira (2010) discorre sobre a teoria lacaniana do amor a partir da análise de *O banquete*, retratando os lugares do amado e do amante: “Aquele que experimenta a sensação de que alguma coisa lhe falta, mesmo não sabendo o que é, ocupa o lugar de sujeito do desejo (amante); aquele que sente que tem alguma coisa, mesmo não sabendo o que é, ocupa o lugar de objeto (amado)” (FERREIRA, 2010, p.1). O impasse advém do fato de que o que falta ao amante é justamente o que o amado não tem.

Segundo Ferreira (2010), Lacan distingue duas vertentes do amor: amor-paixão e amor como dom ativo. O primeiro situa-se na dimensão das relações imaginárias, especulares, nas quais as imagens do eu e do outro se confundem, os dois formam um: o amante visa ao outro como objeto. Há exigências de provas infundáveis de amor, vez que o que se visa não é simplesmente ser amado, mas ser amado do jeito que se considera que se deva ser amado. O seu fracasso gera ódio de si e do outro que leva o sujeito a querer se desvencilhar do objeto, aviltando-o. O amor como dom ativo visa ao outro como sujeito e se situa no campo das relações simbólicas, na dimensão das palavras. Por se situar na dimensão simbólica, essa vertente do amor ganha consistência à medida que é falada, representada; nesse sentido ela é inventada. O amor como invenção situa-se, portanto, no registro simbólico, em contraponto ao registro imaginário, no qual se situa o amor-paixão, idealizado, narcísico, que visa a completude. Para além do encantamento imaginário, o amor como dom se dirige ao ser do outro, em sua particularidade: não há ilusão de completude, suportam-se as diferenças: em vez de se fundirem em um, dois fazem dois. Assim, chega-se ao contraponto entre amor como repetição, definido por Freud e amor como invenção, proposto por Lacan.

Seguindo o mesmo pensamento, no texto “Do amor à morte”, publicado na revista *Opção lacaniana online*, em julho de 2010, Miller (2010b) comenta a relação entre amor e desejo questionada por Sócrates e sustentada por Lacan, esclarecendo que o conceito de desejo é usado na psicanálise para indicar um estado de insatisfação fundamental no sujeito, vez que o objeto desejado primordialmente, responsável pela satisfação das primeiras necessidades, encontra-se para sempre perdido, conforme nos indica Freud. Ambos os conceitos — amor e desejo — são para Miller ficções para se captar algo da experiência, o que bem se articula com o pensamento de Bauman (2004) quando propõe que nenhuma interpretação da experiência humana pode exauri-la.

Em “O amor entre repetição e invenção”, Miller (2010c) inicia retomando a distinção freudiana entre as vertentes imaginária e simbólica do amor: amor narcísico — amor a si mesmo — e amor anaclítico — amor ao Outro. Esclarece que esse segundo tipo tem origem

na situação de desamparo e dependência vivenciada no início da vida, que produz a angústia da perda do amor: se não for amado, não será cuidado. Assim, esse Outro do amor tem duas faces: em relação à face da necessidade, o Outro de que se trata é aquele que tem, no sentido que pode satisfazer a necessidade. Por isso, um Outro “[...] supostamente completo, que possui bens para dar, que dá o que tem” (MILLER, 2010c, p.12). Do lado da dependência de amor, trata-se do Outro que não tem: “Isso é propriamente o amor, o que concerne ao Outro enquanto privado daquilo que dá. O amor não é uma questão de ter, mas de ser” (MILLER, 2010c, p.12). Nessa perspectiva apoiada no mito de Eros, o amor tem duas faces: a face daquele que tem — Poros, o rico, aquele que tem recursos — e a face daquele que não tem — Pênia, a pobre. Portanto, “Amor” pode qualificar as duas faces ou apenas uma, a do não ter. A demanda como tal é dirigida ao Outro que tem, e a demanda de amor propriamente dita, dirige-se ao Outro que não tem. Cada vez que há amor, pode-se buscar a presença do Outro privado do que dá, ou seja, o Outro que não tem, o que dá lugar à invenção.

Entende-se que a proposição lacaniana de que o amor é um signo, refere-se ao signo definido como “[...] algo que, para alguém, toma o lugar de uma outra coisa, isto é, o que toma o lugar do real para um determinado sujeito. Nesse sentido, o amor é signo do real, signo da inexistência do Outro” (SOUTO, 1997, p.4). O amor subsiste desse Outro constituído assim, como inconsistente, para além da completude imaginária.

Portanto, o amor lacaniano, em relação ao amor freudiano, é invenção, elaboração de saber. É um modo de se dirigir ao objeto perdido, a partir do simbólico, de criar algo em torno da falta, para tentar lidar com ela. “Amor é o esforço para dar nome próprio a  $a^2$ , encontrar o  $a$  no olhar de uma mulher e poder dar a isso [...] um nome próprio e construir em torno disso uma obra literária” (MILLER, 2010c, p.16).

Assim como as proposições freudianas, as contribuições trazidas por Lacan à psicanálise servem de ferramenta teórica para analisar os contos que constituem o *corpus* deste trabalho, no que se refere à caracterização do amor como falta e como invenção — elaboração de saber em torno da falta que remonta ao objeto primordial para sempre perdido e à impossibilidade de repetir a vivência da primeira experiência de satisfação.

Nesta seção buscou-se fazer um levantamento das considerações sobre o amor e suas especificidades, a partir de diferentes abordagens teóricas. A partir daqui, inicia-se a análise dos contos lygianos, visando articulá-los com os conceitos já discutidos e outros que forem necessários ao longo da escrita da dissertação. Para tanto, dada a dificuldade de separá-los por

---

<sup>2</sup> a – objeto da satisfação primária; objeto perdido.

categoria devido à multiplicidade de sentidos envolvidos na interpretação, constará como terceira e quarta seções os impasses e saídas dos protagonistas homens e mulheres. Vale lembrar que a proposta é destacar a complexidade psicológica das personagens lygianas sem aprofundar a discussão da diferença de gênero, mas enfatizando as saídas para os impasses no amor.

### 3 AMOR E REJEIÇÃO EM PERSONAGENS FEMININAS

Nesta seção foram analisados os contos “Você não acha que esfriou?”, “Pomba enamorada ou uma história de amor”, “Emanuel” e “Um chá bem forte e três xícaras”, sendo utilizados alguns conceitos já discutidos na seção anterior e outros que serviram como possibilidade de interpretação: amor/*Eros*, amor de vaidade, amor líquido, epifania, *insight*, sujeito do inconsciente, pulsão, elaboração psíquica, erotomania, delírio, fantasia, amor/*philia*, psicose, divisão subjetiva, antropomorfização, sujeição sexual, envelhecimento feminino e sexualidade.

#### 3.1 A VINGANÇA DE KORI

Publicado em 1995, no livro *A noite escura e mais eu*, o conto “Você não acha que esfriou?” “[...] condensa numa cena de fracasso sexual um complexo triângulo entre uma mulher casada, seu marido e o melhor amigo dele” (TELLES, 2009, contracapa). Inicia com a frase “Ela foi desprendendo a mão que ele segurava e virou-se para a parede” (TELLES, 2009, p.27) e conta a história de Kori, casada com Otávio, com quem tem um filho e por quem não se sente amada. Ela busca o amor nos braços de um amigo do marido, Armando, por quem se apaixona e vai ao seu apartamento com expectativas de um encontro sexual, supondo-se por ele desejada, apesar de se sentir feia e de considerá-lo muito bonito.

Em relação ao triângulo amoroso retratado no conto, alguns estudiosos da obra de LFT, a exemplo de Carrijo (2007) e Simon (2003) consideram que Armando é um duplo amante, de Kori e de Otávio, embora na escrita do texto lygiano isso não fique claro: “E Otávio? Sabia desse amor? Evidente que sim mas deixava-se amar, era vaidoso demais. E meio cínico. Gostava mesmo de mulher mas se divertia, Cada qual com a sua diversão [...]”. (TELLES, 2009, p. 32). No decorrer da narrativa, mais um dado de intimidade com Otávio se acrescenta quando Armando revela conhecer a marca de sua lavanda preferida.

O espaço onde se encena o conto é o apartamento de Armando. Kori chega e ele, ao mesmo tempo em que verbaliza alegria, abraça-a sem nenhum entusiasmo, contradizendo a emoção que tenta expressar nas palavras. Desde aí Kori pressente o seu equívoco — acreditar que ele estava realmente interessado nela. Soma-se a esse indício o gesto que lembra o padre com quem ela conviveu na infância. Ela atenta para esses indicadores e deduz adiante que Armando aproximara-se dela apenas pela curiosidade de conhecer de perto a mulher de Otávio, seu marido, verdadeiro objeto do interesse dele.

Quando Armando comenta que para ele Bach é um deus, ela diz que disso ela sabe e pensa que o principal ela ignorou: o quanto era falso o interesse que ele pareceu ter por ela. Estranhamente, ela não fugiu ao perceber a falta de desejo, podia ter fugido, inventado alguma desculpa, mas ela ficou, como se precisasse se certificar “[...] tivesse que ver Armando fazer aquele gesto, levantar o disco, um pequeno gesto igual ao do padre Severino levantando a hóstia” (TELLES, 2009, p. 30). Isso serviu como revelação: “Então é isso [...]” (TELLES, 2009, p. 30). Ao confirmar o verdadeiro interesse de Armando por Otávio e não por ela, a partir das semelhanças entre os gestos dele e os do padre Severino, que tinha o hábito de trancar-se com meninos na sacristia, ela não sai.

Segundo Rufino (2007, p.26), “[...] a figura do padre caracteriza a hipocrisia social e religiosa. Sua imagem é atrelada à de Armando numa alusão ao homossexualismo”. A narrativa sugere pedofilia, insinuando práticas sexuais do padre com meninos:

As longas aulas de catecismo na igreja com vasos de opalina e imagens sofredoras nos altares, o padre Severino também sofredor, curvado para o menino de olhos enviesados, Você pecou por pensamentos, palavras ou obras? O menino desviava para o chão o olhar estreito e não falava, só olhava. O padre insistindo já meio ofegante, Anda, vem comigo conversar na sacristia. Fechava a porta. (TELLES, 2009, p.31)

Adiante quando ele pergunta se o padre era bom para ela, ela pensa: “Era melhor para os meninos [...]” (TELLES, 2009, p.31). O padre ensinava a não olhar para a hóstia porque Deus está nela. Mas ela olhava depressa para conferir. A repetição do verbo “conferir” sugere uma analogia: assim como ela queria conferir se Deus estava na hóstia, também quis conferir se Armando era mesmo apaixonado por seu marido. Ocupando um papel “miserável”, deixa-se ficar e se seguem cenas de constrangimento, impaciência e irritação nas preliminares da relação: beijos que evitavam a boca, atrapalhação para abrir a alça do sutiã. Constata que caíra numa cilada, armada para satisfazer a curiosidade de Armando, “[...] que queria apenas vê-la de perto na plenitude das sardas e dos ossos” (TELLES, 2009, p. 30).

Diante de uma relação sexual que não aconteceu, Kori tenta elaborar a situação vivida, lembrando-se de um programa de televisão, em que se questionava aos entrevistados o que eles faziam depois do amor, ela reflete: “[...] como eles se comportariam numa situação mais delicada, na qual não aconteceu nada? Para onde olhar?” (TELLES, 2009, p.27). Responde olhando para o parceiro e o vê ouvindo música com expressão de enlevo. Diante dessa cena, define-se como uma “[...] romântica meio sebosa” (TELLES, 2009, p.28) e afirma não haver lugar para romantismo nessa “viragem”, termo que possui, segundo ela, uma conotação mais

profunda do que “virada”. A preocupação com o uso de termos que indicam profundidade, talvez reflita o movimento interno da protagonista que, inevitavelmente, inicia um mergulho interior nos próprios sentimentos e atitudes, em consequência do impacto emocional causado pelo fracasso na relação sexual: “[...] águas agitadas, redemoinhos...” (TELLES, 2009, p.28).

Assobiando timidamente, Armando tenta se justificar alegando ter se emocionado demais e estar acostumado com mulheres às quais precisa pagar e acrescenta: “[...] não, não são propriamente putas” (TELLES, 2009, p. 28). No final do comentário, pergunta se ela o compreende. Embora a palavra “putas”, tenha sido apenas sussurrada, produz um forte efeito em Kori que exclama para si mesma, enquanto olha a parede: “Misericórdia!”

Humilhada, o que havia para Kori compreender é que não era desejada por ele que preferia putas, o que aumentava seu constrangimento. No seu pensamento, se Armando fosse um homem simples teria sido direto e admitido o equívoco de ter ido para cama com a mulher do amigo quando o verdadeiro desejo era ir para cama com o próprio. De forma distraída, ele pergunta o que ela fará depois, mas ela sabe que, por trás dessa distração simulada, há um interesse em saber sobre Otávio. Ela comenta a ceia em comemoração ao seu aniversário e ele, tentando ser gentil, atribui a ela 30 anos. Kori descreve a si mesma com aparência de ter muito mais: “[...] pele de papel de seda amarfanhado [...]”, 45 anos, quatro menos que Otávio e Armando, ambos com a mesma idade. Nesse momento evoca a lembrança dos mortos, em especial da mãe, definindo-a como alguém que fugia da realidade e, por isso, inventou que ela era especial. Como se ironicamente, apontasse o paradoxo: uma moça especial trocada por putas?

Kori se refere às mulheres da família, incluindo a si mesma, como “feias e ricas”, mas esperançosas, sem perder as ilusões. No seu caso, apesar de se sentir um “cocô de mulher”, se apaixonou por um homem belo como Armando e manteve a ilusão de que ele a queria, até ter provas contrárias. Uma vez conferida a rejeição, presume que se fosse um homem seria igualmente um desastre e não despertaria o interesse de Armando (se tortura e se autodeprecia).

Em “águas agitadas” internamente, deseja que ele não lhe dê explicações e se ressentido por ficar ali consolando, numa atitude generosa. Percebendo-a tensa, coisa que ela nega, Armando pergunta – tentando disfarçar a ansiedade – se ela tem algum compromisso depois e Kori comenta as atividades que terá no decorrer do dia, mencionando passeio com o filho, e convida Armando para uma ceia de comemoração do seu aniversário. Sugere uma conversa franca, na qual confessa a “arrumação” de um casamento por interesse da parte de Otávio e paixão da parte dela: ele precisava de dinheiro e ela de amor. Otávio consegue o dinheiro que

quis ter e ela “paga pelas emoções” que só duraram até o nascimento do filho, quando cessaram as relações sexuais.

Ao perder a ilusão e a esperança, a personagem, inicialmente se abate e retrai, desejando sumir por alguma fenda na parede, mas, subitamente, ocorre uma mudança de atitude: se pergunta se era justo ser usada como ponte e resolve dar-lhe notícias de Otávio, inventando que ele está com uma amante grávida. A fala que antecipa essa vingança é “Sê afável, mas não vulgar” (TELLES, 2009, p.32), o que antecipa a sutileza da vingança diante da humilhação.

Considera-se que o clímax do enredo situa-se na frase que representa a vingança da protagonista diante da rejeição sofrida: “Ele tem uma amante, querido. Otávio tem uma amante e ela está grávida” (TELLES, 2009, p.36). Acrescenta ainda que Otávio está apaixonado, o que provoca forte impacto em Armando. A situação se inverte e agora é ela quem o olha pelo espelho, escolhe a música, imprime o ritmo, detém o controle: “E tire esse concerto que está muito triste, bota de novo uma ópera, quero a Maria Callas aos berros!” (TELLES, 2009, p.36). Com o andar vacilante, parecendo ter envelhecido repentinamente, ele se dirige ao aparelho de som e ela ao banheiro. Ela ri, achando a ducha deliciosa e imaginando o desespero dele. Apressa-o para que coloque logo a música que pediu: “Quero a Carmen!”. Destaca-se o simbolismo das músicas no conto em estudo, “[...] que revelam gradativamente o avançar do enredo e pontuam a emoção do casal” (RUFINO, 2007, f.26). Nesse momento, ocorre a troca da música de Mozart, indicativa de emoções refinadas e polidas, para uma ópera com Maria Callas, que representa sofrimento, drama e paixão.

Nesse momento da narrativa, que representa um divisor de águas em relação à atitude da personagem na situação, ela reage e se dirige ao banheiro, fazendo o mesmo percurso que ele fizera anteriormente, com expressão divertida nos olhos e superioridade, chegando a assustá-lo. Armando lhe oferece toalhas e pede que fique à vontade. Ela diz que está à vontade, ao tempo em que olha complacentemente para a própria imagem no espelho. Nas suas lembranças, Kori reconstrói cena do banho na véspera do seu casamento, suscitando uma associação com a cena que se desenvolve na atualidade da trama. O cenário se repete e no lugar da mãe, que atendeu ao seu chamado à época, vem a Carmen e tem que ser aos berros, o que simboliza a intensidade do seu apelo.

O final que representa/encena a saída — provisória e insatisfatória — para o impasse vivido por Kori, consiste em inventar uma mentira que produza sofrimento de amor em Armando, produzindo, fugazmente, satisfação e riso, aos quais se segue o sentimento de vazio, de evanescimento: “E ficou séria, vendo a água de mistura com a própria voz, escorrer

estilhaçada até desaparecer no ralo” (TELLES, 2009, p.36). Destaca-se a dramaticidade dessa cena-imagem que será retomada na discussão sobre a saída enganosa e transitória, mas a única possível para Kori, naquela circunstância.

Destaca-se que o título é também uma pergunta feita pela protagonista ao seu suposto amante e remete ao esfriamento da relação, a partir do ato sexual frustrado e das reflexões que ela faz sobre as verdadeiras intenções dele: “Não estou me escondendo, Armando, estou com frio. Você não acha que esfriou?” (TELLES, 2009, p.32). Quanto ao nome “Armando” nota-se que, semanticamente, indica armação, condizendo com a trama na qual o suposto amante envolve a protagonista para obter informações sobre Otávio. Já o nome Kori, de origem japonesa, significa donzela e pode ser associado com a “moça especial” que queria casar ter filhos e, por homofonia, reproduz o imperativo “core!”, num contraponto curioso com a “pequena fenda descorada entre as pernas”, com a qual designa sua genitália. O nome Otávio faz referência ao primeiro imperador romano cujo nome associa-se à paz e prosperidade e, nesse conto, representa alguém que não tem voz e é falado como um mediador que sabe ser amado pelo amigo e pela esposa, mas não se manifesta, estabelecendo um acordo tácito de boa convivência no casamento, apenas para manter as aparências.

A linguagem metafórica usada por LFT enriquece a narrativa desde as primeiras linhas, seja no destaque para o desprendimento das mãos dos amantes ou na imagem do “[...] mínimo inseto a se enfiar aflito na frincha [...]” (TELLES, 2009, p.27). No primeiro caso, destaca o simbolismo da separação e afastamento do casal decepcionado pela relação sexual que não chegou a acontecer e, no segundo, a representação do constrangimento e sentimento de inferioridade experimentados por Kori, resultando no desejo de fuga da situação.

Considera-se pertinente discutir os comentários de alguns críticos literários quanto ao estilo narrativo de LFT, enfatizando a caracterização psicológica da personagem-protagonista do conto em pauta. Segundo Rufino (2007, f.21)

O narrador em 3ª pessoa inicia a narrativa e divide com o fluxo da consciência da personagem o desenrolar da ação. Aquele cumpre papel importante, pois através dele são reveladas particularidades impossíveis de serem expostas pelo fluxo da consciência da protagonista. Essa combinação concorre para uma visão total do enredo, uma vez que os pontos de vista interno e externo são fundidos, enriquecendo a narrativa.

Na mesma direção, Lucas (2012, p.62) comenta que “[...] recursos como o estilo indireto livre e o fluxo de consciência se tornaram amplamente adotados para o registro da vivência interior da personagem”. Assim, através do discurso indireto livre, os pensamentos

de Kori podem ser acompanhados pelo leitor, quando ela deixa aparecer na sua fala, por exemplo: “Inacreditável”. De modo alusivo, ela esclarece o que é inacreditável, sem dizer diretamente em que pensa: “Tudo isso”. Segue mencionando a loucura e a desordem do mundo representada pelo aparecimento de seres extraterrestres que parecem “malignos”, mas o que ela viu na TV tinha a cara de um homem muito triste. Analogamente, ela parece se reportar à figura do amante que, embora pareça perigoso, pelo sofrimento que lhe causou a sua “armação”, no fundo é triste e infeliz. Assim, sobre a técnica narrativa de LFT, Coelho (1971, p.144) considera que “[...] poderíamos chamar de “arte da alusão”, “arte da elipse”, onde através de elementos isolados, aparentemente insignificantes, todo um drama pungente desoculta-se”.

Jaffe destaca o uso frequente de elipses na linguagem lygiana, considerando que tal recurso contribui para manter o clima de mistério que caracteriza sua narrativa, “Como se algo não estivesse sendo dito, ou estivesse sendo não dito” (JAFFE, 2010, p.206). Aponta como exemplo as frases curtíssimas, não raro de uma só palavra, frequentemente usadas por Telles, inclusive neste conto em estudo, como no caso acima, “Misericórdia!” ou ainda: “Inacreditável” (TELLES, 2009, p.29).

Na tentativa de estabelecer relação com as discussões levantadas no capítulo anterior, sobre o amor nas perspectivas filosófica, antropológica e psicanalítica, observou-se que esse conto enfatiza mais o desamor que o amor, aqui apresentado de forma unilateral. Entende-se que Kori ama Armando, numa versão idealizada, fantasiosa, sem ponderar sobre as circunstâncias externas que já estavam postas antes do encontro narrado, mas ela não pudera ou não quisera enxergar. Portanto, do ponto de vista das concepções filosóficas, entende-se que o amor de Kori condiz com a versão do mito platônico do amor *Eros* como incompletude e idealização e, de acordo com a percepção dos estoicos, trata-se de um amor que, embora perturbe a alma trazendo sofrimento, não apresenta excesso nas ações do amante, podendo ser controlado.

Do ponto de vista de Stendhal, considera-se que a motivação do casamento de Otávio com Kori, baseada nas conveniências sociais, se aproxima da definição de “amor de vaidade”, entretanto, questiona-se se é cabível chamar tal sentimento de “amor”. Em relação ao sentimento da protagonista por Armando, seguindo o pensamento de Rougemont, talvez se possa chamar de paixão, enquanto um estado que se sofre, à revelia da própria vontade.

O desamor que permeia o conto estudado e a reflexão de Kori sobre o romantismo, “[...] acho que não passo de uma romântica sebossa” (TELLES, 2009, p. 28), lembra o

conceito de amor líquido, postulado por Zygmunt Bauman que disserta sobre as relações amorosas atuais, considerando que

[...] a definição romântica do amor como “até que a morte nos separe” está decididamente fora de moda, tendo deixado para trás seu tempo de vida útil em função da radical alteração das estruturas de parentescos às quais costumava servir e de onde extraía seu vigor e sua valorização. Não há mais os elevados padrões do amor, o conjunto de experiências às quais as pessoas se referem com a palavra amor, aumentou. Noites de sexo são referidas pelo codinome de “fazer amor”. (BAUMAN, 2004, p.19)

Quanto às abordagens psicanalíticas, o conto se relaciona com a ideia freudiana do amor como repetição, percebendo-se o quanto a fixação de Kori, no seu primeiro objeto amoroso infantil, a acompanha ao longo da vida e permeia as suas relações amorosas adultas, lembrando que a parte sexual do amor incestuoso é recalcada e ligada a outros objetos, restando a corrente afetiva que permanece vinculada conscientemente. Segundo Rufino, a dependência afetiva da mãe leva Kori a retomar suas lembranças quando se sente triste e sozinha: “O amor materno torna-se maior diante do seu sofrimento, pois a única referência de amor verdadeiro era o da mãe” (RUFINO, 2007, f.25).

Na proposição lacaniana, entende-se que se aproxima do amor-paixão o sentimento de Kori por Armando, na medida em que ela o visa como objeto, desconsiderando o sujeito cujo desejo se encontra alhures e não nela; só depois de conferir até as últimas consequências, ela se convence da realidade dos fatos.

Em função da complexidade psicológica da personagem, propõe-se aqui a articulação do conto com os conceitos teóricos de *insight*, sujeito do inconsciente, elaboração e epifania. Assim, pensa-se que Kori tem um *insight* quando percebe a posição “miserável” na qual se colocou, deixando-se iludir pelo amigo do marido, por quem está apaixonada. Ele (Armando) a seduz, mas seu verdadeiro interesse é pelo marido dela (Otávio). O momento da narrativa em que ela pensa que ainda que fosse homem, ele não a desejaria, pois ela seria o “[...] mesmo desastre” (TELLES, 2009, p.32), ilustra o ápice do constrangimento e do sentimento de desvalorização de Kori.

Segundo Abel (2003, p.25), sobre o conceito de *insight*, encontra-se na Edição Standart Brasileira das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, sessenta e sete ocorrências dessa palavra, sempre acompanhadas pela tradução entre parênteses: compreensão interna. As suspeitas de Kori suscitam confirmação e culminam no entendimento súbito, num vislumbre, de uma verdade até então escamoteada por Armando e

negada por ela. Ainda segundo Abel (2003), em *O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada*, Lacan instituiu a noção de tempo lógico, em contraposição ao tempo cronológico, para explicar os processos mentais tripartidos em: instante de ver (*insight*), tempo de compreender e momento de concluir. No caso de Kori, entende-se que tal processo se dá na medida em que ela, desde os primeiros momentos do encontro, percebe indícios nos gestos de Armando; no decorrer da trama, ela busca compreender o que está acontecendo ao seu redor, até chegar às suas conclusões.

Avançando na discussão sobre a complexidade psicológica da personagem-protagonista, considera-se que inclui o paradoxo entre a identificação com a “moça especial”, por um lado e a “mulher-cocô”, por outro. O que ela precisa conferir gira em torno da imagem que tem de si mesma. Nos momentos de maior humilhação e desvalorização que a aproximam do “cocô de mulher”, dirige um apelo à mãe que lhe apontou uma nomeação alternativa: “moça especial”. Embora Kori se refira a isso com ironia e falso desdém, é essa lembrança que a sustenta e possibilita que ela saia da posição de degradação — cocô — para a posição idealizada — especial —, veiculada no discurso materno.

Sobre a influência das lembranças da infância na vida adulta, Lucena (2010, p. 44) destaca a importância desse conceito para a psicanálise “[...] porque as reminiscências infantis, caracterizadas por fatos simbólicos e também por detalhes aparentemente banais, ficarão retidas e terão implicações fundamentais no inconsciente”. É o que se constata na narrativa estudada, quanto às repercussões na vida adulta de Kori, das reminiscências da infância, em momentos de grande abalo emocional.

Rufino (2007, f.55) pontua que a protagonista “[...] resgata a figura materna nos momentos de maior intensidade interior”. Assim, ao tempo em que ela olha o amante desfilando diante dela, questiona-se, ironicamente, até quando deverá agradecer a delicadeza dele em manter as cortinas fechadas para que o “patinho feio” não ficasse muito exposto. Nesse momento, reconstitui a cena da banheira, ocorrida na véspera do casamento, em que grita a mãe e diz sentir-se incapaz de atender àquilo que sabia que Otávio queria e que dependia dela diretamente, enquanto mulher: ter filhos. Aponta para a mãe “[...] a pequena fenda descorada” entre as pernas e exclama: “Por aqui não passa nem um ovo quanto mais uma cabeça” (TELLES, 2009, p.34). Em seguida, a frase “pois passou” simboliza uma mudança de posição subjetiva: Kori sai da posição de “cocô de mulher” para “moça especial”, atravessa o quarto com soberba e expressão divertida no olhar e se dirige ao banheiro. O termo *especial* (grifo nosso) reaparece na lembrança da fala da mãe: “[...] minha Kori vai dar

uma noiva tão especial!” (TELLES, 2009, p.33) e a personagem repete de forma reparadora, na atualidade, a cena anterior com a mãe, também no banheiro.

Em alguns dos seus escritos, a exemplo de “A dissolução do Complexo de Édipo”, Freud (1924) considera que um bebê é um substituto fálico corolário da saída feminina para o complexo de castração: as meninas, ao perceberem que não têm o pênis, diferentemente dos meninos, sentem-se “castradas” imaginariamente e a saída encontrada para lidar com essa falta refere-se a uma compensação simbólica do pênis por um bebê: “A renúncia ao pênis não é tolerada pela menina sem alguma tentativa de compensação. Ela desliza — ao longo da linha de uma equação simbólica, poder-se-ia dizer — do pênis para um bebê” (FREUD, 1924/1976, p.223). Nessa perspectiva, Kori faz do filho um símbolo fálico, revestido de importância tal, que supostamente a colocaria numa posição de valor.

Pode-se também pensar a mudança de posição subjetiva processada na personagem, a partir da noção lacaniana de sujeito determinado pelo significante, lembrando que “[...] o sujeito é produzido pelo discurso, é o efeito que se produz num corpo vivo enquanto fala, e nada tem a ver com a consciência” (MILLER, 1997, p.145). Representado pelo significante, cujo sentido aparece na relação com outros significantes, o sujeito do inconsciente se constitui, para além da consciência, através dos significantes que lhe são atribuídos e com os quais, contingencialmente se identifica. Pensa-se que os pensamentos de Kori revelam, por um lado uma identificação com a “mulher-cocô”, pela via da depreciação e, por outro, com a “moça especial”, através do resgate da nomeação oriunda do discurso materno que a tira dessa posição. Assim, ainda segundo Miller (1997, p.144) “[...] o sujeito na psicanálise está dividido, não é feito de um só bloco, de tal forma que pode aparecer ora aqui ora ali...”.

Sem a pretensão de aprofundar aqui a questão sobre a constituição do sujeito, considera-se que, na perspectiva da psicanálise lacaniana, a via da depreciação diz respeito a uma fixação infantil que origina a fantasia fundamental do sujeito no que se refere à sua posição no mundo e que, pelo fato de sermos seres de linguagem e, portanto precisarmos aprender a adiar ou renunciar às satisfações pulsionais, sempre aponta para uma posição de submissão ao Outro, vivenciada subjetivamente como degradação. Sendo assim, para cada sujeito humano, efeito de significantes, dividido entre consciente e inconsciente, a identidade se constitui de várias identificações significantes, contraditórias entre si e superpostas, lembrando a estrutura do palimpsesto; uma recobrando a outra que não se apaga, deixando vestígios.

Ferreira sintetiza o pensamento apresentado acima, a partir do ensino de Lacan, no texto “Quando se fala de amor, de que amor se fala?”:

[...] todo ser falante, em determinado momento, irá tomar o seu lugar na estrutura da linguagem. Um significante dá origem a um sujeito, tornando-o singular. Outros significantes vêm para se articularem com este significante primordial (significante-mestre). A partir daí, o deslocamento incessante do significante irá determinar “os sujeitos em seus atos, seus destinos, suas recusas, suas cegueiras e suas sortes [...]” (FERREIRA, 2010, p.36).

A citação contida no final da frase encontra-se em *Escritos* (LACAN, 1966/1998, p.33-34) e confirma o entendimento do sujeito do inconsciente como sujeito da linguagem, corolário do axioma fundamental, “[...] o inconsciente é estruturado como uma linguagem” (LACAN, 1966/1998, p.25) e da proposta lacaniana de primazia da dimensão significante do signo linguístico em detrimento do significado.

Talvez se possa aventar outra possibilidade de interpretar a mudança operada na personagem-protagonista, lançando mão do conceito de epifania. Desse modo, Silva (2009, p.15) destaca a análise psicológica assim como “[...] o flagrante de uma epifania”, como algumas das várias tendências da obra de LFT. Pensa-se que o conto em estudo ilustra essas duas vertentes, através da caracterização psicológica da protagonista associada à reconstrução da sua constituição como sujeito-mulher e da imagem de si mesma, reveladas no decorrer da trama. Ela lembra a infância da menina feia e doente, cuja mãe inventou que era especial. No seu pensamento consciente não se vê como especial, mas assim como as outras mulheres da família, feia e rica, sem nunca perder as ilusões. Talvez derive dessa característica a insistência em se relacionar sexualmente com Armando, apesar dos indícios do desinteresse dele: aos 45 anos, com “[...] pele de papel de seda amarfanhado” (TELLES, 2009, p. 29) e “[...] seios que lembravam dois ovos fritos” (TELLES, 2009, p.30), apaixona-se por um homem “maravilhoso” de quem esperava retribuição.

Outra característica psicológica de Kori consiste em querer “conferir”, justificativa encontrada para permanecer no apartamento de Armando mesmo depois da “revelação”, reafirmada quando ela lembra que burlava a proibição exigida pelo padre de não olhar para a hóstia, pois Deus estava nela: “[...] eu fingia que não olhava, abaixava a cabeça, mas assim que se distraíam, olhava depressa, queria ver se Deus estava mesmo lá dentro” (TELLES, 2009, p.33). Numa transposição das cenas, agora quer conferir as suas suspeitas sobre as verdadeiras intenções de Armando.

Na contracapa do livro *Pequenas Epifanias*, de Caio Fernando Abreu (2006, contracapa), encontra-se a seguinte definição: “Epifania é a expressão religiosa empregada para designar uma manifestação divina. Por extensão, é o perceber súbito e imediato de uma

realidade essencial, uma espécie de iluminação”. Num efeito de *flashback*, Kori reconstrói toda sua trajetória de vida, culminando na compreensão do acordo tácito que justificou o seu casamento de conveniência: “[...] ele precisava de dinheiro. Eu precisava de amor” (TELLES, 2009, p.35) e da sua condição de mulher “feia, mas rica e esperançosa”, que não desiste de buscar o amor. Admite que pagou pela emoção, extinta após o nascimento do filho, quando cessaram as relações sexuais e que há um jogo silencioso, mas limpo, que mantém o seu casamento: “Otávio, você sabe, gosta de dinheiro e eu gosto da companhia dele. Ninguém está enganando ninguém [...]” (TELLES, 2009, p.36).

Na sua tese de doutoramento, Correia (1998) discorre sobre a evolução do conceito de epifania e seus tipos, especialmente nos estudos literários. Cabe aqui discutir o tipo de epifania que poderia definir esse aspecto da narrativa lygiana, no qual a personagem protagonista, num momento de “revelação”, muda de posição subjetiva diante da situação vivida, através do resgate de lembranças de vivências infantis significativas. Correia (1998, s/p) propõe distinguir dois tipos de epifanias, baseada nas proposições do poeta inglês Wordsworth:

a “epifania proléptica”, que se baseia em recordações do passado, em que a mente, em resposta a um estímulo do presente, transforma aquela experiência em novos significados e a “epifania adelónica” [...] em que uma experiência poderosa de percepção é transformada imediatamente através de associações imaginativas, numa manifestação espiritual. Ambas descrevem um estado de consciência alterado em que Wordsworth procura sempre manter a relação entre o mundo exterior que desencadeia a epifania e o significado que dela resulta, como uma nova forma de ver as coisas.

No caso da personagem Kori, vê-se que ela associa os acontecimentos recentes com lembranças do passado e os ressignifica, o que resulta, num dado momento, em uma mudança na forma de reagir diante da situação atual. É como se ter passado uma cabeça pela fenda descorada — ter tido um filho —, de alguma forma lhe permitisse situar-se no lugar que lhe fora inventado pela mãe, atendendo ao imperativo “core!” homófono ao nome da personagem, confirmando a ideia lacaniana da primazia do significante sobre o significado, na linguagem, para explicar a constituição do sujeito do inconsciente através da identificação aos significantes – imagem acústica do signo linguístico – que lhe são atribuídos.

Em dissertação de mestrado intitulada *A representação do amor nos contos de Lygia Fagundes Telles*, ao analisar o conto estudado aqui, Rufino observa que é através dos resgates de memória da protagonista que “[...] o processo de inferiorização é suplantado pelo florescer de sua autoestima, marcando assim dois tempos na narrativa” (2007, f.25). Assim, embora

frustrante, o encontro termina por promover em Kori uma mudança interior que transforma o sentimento de inferioridade numa reação de segurança, a partir da lembrança do nascimento do filho:

Por aqui não passa nem um ovo quanto mais uma cabeça! Pois passou – ela disse e encarou Armando que voltava. – Tudo bem querido? – perguntou, e antes de ouvir a resposta atirou o lençol para o lado, fez um desafiante movimento de ombros e levantou-se nua. – O seu banheiro é ali? Queria tomar uma ducha. (TELLES, 2009, p.34).

Se, como preconiza Lacan, a pulsão de vida<sup>3</sup> é a pulsão de morte<sup>4</sup> significantizada, considera-se que uma possibilidade de transformar sofrimento – pulsão de morte – em pulsão de vida é através da significantização, entendida como produção de sentido; assim, segundo Miller (2002, p. 31) “[...] o sentido surge, fundamentalmente, da substituição de um significante por outro”.

Tentando ser gentil, Armando pergunta se Kori fará 30 anos, o que ela interpreta intimamente como delicadeza e não cinismo, considerando as evidências dos seus 45 anos na sua pele “de papel de seda amarfanhado”. Nesse momento, refere-se a si e a Armando como “pobres queridos” e evoca lembranças dos mortos, considerando que se eles pudessem ajudar aos vivos, sua mãe já estaria por perto. Questiona-se se os mortos não podem fazer nada ou se fazem e os vivos não percebem. Mais uma vez Kori evoca a lembrança da mãe e fantasia a possibilidade de que ela faça algo para ajudá-la. E faz, na medida em que lhe deixou como herança simbólica um significante identificatório vivificante que ganha consistência material no seu nome.

Assim LFT conclui a história, com seus finais em aberto, que surpreendem e impactam o leitor. Não se sabe se essa mudança será duradoura: na cena final Kori fica entre o riso por imaginar Armando “encegado de desespero” ao ouvir que Otávio está com uma amante grávida e a seriedade “[...] vendo a água de mistura com a própria voz escorrer estilhaçada até desaparecer no ralo” (TELLES, 2009, p.36). Sobre esse caráter efêmero da epifania, também na tese de Correia (1998), tem-se que a epifania pode ser considerada como técnica de apresentação da evolução psicológica das personagens através de momentos de crise e revelação pessoal. Em outra leitura da epifania, essa autora a define como “[...]”

<sup>3</sup> Pulsão de vida inclui tanto as pulsões de autoconservação quanto às pulsões sexuais e são designadas como *Eros*. (FREUD, 1920)

<sup>4</sup> Pulsões de morte (*Tanatos*) são definidas como tendências à autodestruição quando voltadas para si mesmo, ou como destruição e agressão quando dirigidas ao outro, ao exterior (FREUD, 1920).

momentos de movimento, momentos dialéticos, contraditórios, momentos de mudança de consciência não estáticos, igualmente sintéticos e analíticos em que as realidades opostas se encontram e sintetizam” (CORREIA, 1998, p.126). No caso, associa-se à realidade da decepção amorosa que se encontra e sintetiza com a realidade da vida conjugal, cotidiana, de Kori.

Resta discutir o conceito de “elaboração psíquica”, definido por Laplanche e Pontalis como:

Expressão utilizada por Freud para designar, em diversos contextos, o trabalho realizado pelo aparelho psíquico com o fim de dominar as excitações que chegam até ele e cuja acumulação ameaça ser patogênica. Este trabalho consiste em integrar as excitações no psiquismo e em estabelecer entre eles conexões associativas. (LAPLANCHE; PONTALIS, 1979, p.196).

Considera-se que tal definição se adéqua ao processo desencadeado por Kori, a partir do *insight* produzido pela percepção dos indícios das motivações escondidas de Armando e da vivência de não consumação do ato sexual desejado por ela. Fez-se necessário um trabalho mental de elaboração, a fim de escoar as fortes excitações experimentadas em decorrência de constrangimento e humilhação sofridos. Tal esforço parece ter produzido alguns momentos epifânicos, nos quais a personagem compreende e ressignifica vivências anteriores e atuais que apontam para sua constituição subjetiva, entendendo-se sujeito como efeito de significantes, evanescente e dividido entre consciente/inconsciente; dejetivo/agalma, degradação/idealização.

Diferentemente de Kori, “Pomba enamorada” não consegue produzir nenhum tipo de elaboração em relação à sua constituição como sujeito desejante e conseqüente posição na relação amorosa, buscando sair do sofrimento através da fantasia/delírio de uma paixão inexistente e da concretização de um amor cotidiano.

### 3.2 A FANTASIA/DELÍRIO DE POMBA ENAMORADA

Em “Pomba enamorada ou uma história de amor”, o narrador onisciente relata o amor à primeira vista da protagonista de codinome “Pomba enamorada”, por Antenor. O impasse advém da indiferença que o amado demonstra para com ela. Tomada por uma paixão incontrolável, a saída emergencial é a tentativa de suicídio, mas, sobrevivendo a ele, ela

encontra outra alternativa que é, simultaneamente, o amor de Gilvan e a manutenção das fantasias amorosas em relação a Antenor.

O conto em questão foi publicado em 1977, no livro *Seminário dos Ratos*, publicado pela editora Rocco, e dá título ao livro homônimo *Pomba enamorada ou uma história de amor e outros contos escolhidos*, publicado pela L&PM, em 1999, entre outras publicações que essa história recebeu.

Em entrevista para o Jogo de Ideias, programa de TV do Itaú Cultural, Lygia Fagundes Telles relata que quando escreveu esse conto estava terminando o livro *As meninas*, na pequena chácara de um irmão; amanhecia e ela estava nas últimas linhas do livro, de repente ao dar o ponto final, caiu em prantos porque estava se despedindo das suas personagens, pelas quais ela refere se apaixonar como seres reais. Nesse momento, uma sobrinha pediu-lhe que escrevesse um conto de amor, amor total, até o fim, que não passa, não para, que vence data, distância e dura até a morte. Amor que mesmo com toda recusa do outro, continua amando. Ela o escreveu. Para LFT, portanto, é disso que trata o conto: um amor eterno, imbatível. Essa foi sua intenção, mas o conteúdo do conto fornece material para múltiplas leituras, estudos e reflexões sobre as possibilidades de lidar com os impasses no amor.

Na contracapa do livro *Seminário dos Ratos*, destaca-se um breve comentário: “[...] um amor malgrado é preservado pela memória para um futuro incerto [...]” (TELLES, 1998, contracapa). Esse comentário antecipa o enredo do conto e o seu desfecho: é uma história de amor malgrado que é guardado pela memória por toda a vida.

Encontrou-se ainda um comentário da autora sobre os contos do livro *Seminário dos ratos* numa das crônicas de *Durante aquele estranho chá*, intitulada “Resposta a Clarice Lispector”: “São contos que giram em torno de idéias que me envolvem desde que comecei a escrever, a solidão. O amor e o desamor. A loucura e a morte – enfim, tudo isso que está aí em redor” (TELLES, 2010, p.119).

Os temas elencados são facilmente localizados no conto estudado: PE é uma jovem mulher, pobre, solitária, virgem, ingênua, sem namorado, sonhadora, supersticiosa, noveleira, ajudante de cabeleireiro, sem muitas expectativas de crescimento pessoal e profissional que cria uma ilusão de amor com um homem completamente indiferente a ela. Acrescenta-se a essas características da personagem, o viés cômico. Silverman (1981, p. 79) considera PE uma “[...] figura tocada de comicidade [...] uma obtusa rapariga da classe trabalhadora que persegue cegamente o igualmente desinibido Antenor [...]”.

Nesse contexto, cabe citar depoimento de um grande mestre da Literatura, José Saramago (extraído do site do programa de incentivo a cultura da Petrobrás), sobre esse conto:

Recentemente, estava eu a folhear alguns dos livros de Lygia Fagundes Telles que desde há muito me acompanham na vida, a afagar com os olhos páginas tantas vezes soberbas, quando me detive nessa verdadeira obra-prima que é o conto *Pomba Enamorada*. Reli-o uma vez mais, palavra a palavra, sílaba a sílaba, saboreando ao de leve a pungente amargura daquele mel. (SARAMAGO, s/d)

Talvez se possa pensar que a expressão usada por Saramago — “amargura daquele mel” — aponta os paradoxos da condição humana no campo do amor. Trata-se de uma história de amor “melosa” por um lado, dada a caracterização romântica e ingênua da protagonista, mas amarga, por outro, já que há sofrimento e desencontro. Parece apontar também para uma característica da obra lygiana destacada por Fábio Lucas, segundo o qual a obra da autora concilia a narrativa que encanta — mel a ser saboreado —, com a exploração do inconsciente — os dramas humanos mais íntimos: “[...] LFT acolheu vivamente as técnicas literárias em curso e manifestou pronta adesão ao estilo pontilhado de oralidade, ao lado de pendor muito forte para explorar as manifestações do inconsciente” (LUCAS, 1990, s/p).

Herrera (2008) estabelece a diferença entre narrativa e escrita na produção literária, propondo que a narrativa, enquanto espaço de poder, tem efeito de aliciamento, é mimética e encantatória, enquanto a escrita é construção autorreflexiva que provoca, desconfia e se autoironiza, suscitando reflexões sobre o sentido da vida. Assim, pensa-se que na obra de Lygia há uma convergência dos dois conceitos, considerando um tipo de escrita que preserva a oralidade, mas ultrapassa a simples estória, deixando em aberto a possibilidade de múltiplos sentidos a serem produzidos pelo leitor. O uso frequente de monólogo interior e o discurso indireto livre, somados aos finais em aberto, de efeito impactante e surpreendente, coadunam com a proposta de exploração do inconsciente que se insinua nas entrelinhas do texto e na polissemia da linguagem.

Paes ratifica tal pensamento, afirmando que:

Não será leitor digno de uma ficcionista como Lygia Fagundes Telles quem suponha que o interesse de suas ficções se esgote no nível do enredo. Ao contrário, o interesse persiste mesmo depois de terminada a leitura, quando, viva ainda na memória a ressonância das situações emblemáticas representadas no livro, ficamos a matutar no esquivo significado das

figurações que enriquecem a semântica do dito com as instigações do não dito ou do quase dito. (PAES, 1995, s/p)

Ricardo Piglia, no livro *Formas Breves*, propõe que “[...] o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (2004, p.91). Nesse sentido, entende-se que o título pode sugerir duas histórias, na medida em que interliga duas frases com o conectivo “ou”, indicando uma alternância: Pomba enamorada ou uma história de amor (*grifo nosso*). Percebe-se, desde aí, indícios do conteúdo da narrativa: a primeira parte antecipa uma personagem que não tem nome próprio (o que sugere uma despersonalização), mas um codinome (Pomba Enamorada) com o qual assina as cartas dirigidas ao seu amado. A segunda narra a história da união da mesma personagem com outro homem com quem convive muitos anos e constrói sua família. Assim, nota-se que PE está entre a morte e a vida, entre o amor louco por Antenor e o amor de Gilvan e a saída que ela arranhou foi magistralmente criativa: manteve o amor possível e construiu uma história com ele e seus filhos, sem abrir mão da sua fantasia mais secreta, que a anima a continuar desejando.

PE conhece Antenor em um baile no qual foi coroada princesa e, logo ao vê-lo, o coração “[...] dá um tranco” (TELLES, 1998, p.77), os olhos enchem de água e ela pensa: “[...] acho que vou amar ele para sempre” (TELLES, 1998, p.77). Enquanto dançam, Antenor dirige a ela poucas palavras, pede licença para ir fumar e some. A partir desse breve contato, já o define como seu namorado, apesar do diretor do clube informar que ele havia saído com uma “[...] escurinha de frente única” (TELLES, 1998, p.78). Com alguma dificuldade, PE descobre onde Antenor trabalha e vai vê-lo. Apresenta-se como “[...] a princesa do São Paulo Chique” (TELLES, 1998, p.78), o que chama a atenção já que ela não usa um nome próprio para se apresentar; detalhe da narrativa que, segundo Silva (2009, p.29), demonstra a divisão da vida afetiva de PE entre realidade e fantasia: “Prova de sua imersão no mundo da fantasia é não lhe sabermos o nome, apenas o pseudônimo com que assina as cartas e bilhetes de amor”.

Sobre essa questão, observa-se que nos contatos pessoais ela se denomina “princesa” enquanto que nas cartas, assina como PE. Essa mudança de nomeação se dá quando se inicia a espera pelo contato de Antenor: “[...] se um dia me der na telha, EU MESMO TELEFONO certo? Ela que espere, porra” (TELLES, 1998, p.79). Nessa expectativa, surge o apelo ao recurso da escrita como forma de dar consistência material ao seu drama, escoar suas emoções. Pensa-se que a mudança de nomeação depois que começa a escrever cartas, bilhetes e cartões, talvez aponte para uma busca de saída do sofrimento: nas cartas, o amor eterno inventado pode ser mantido sem maiores riscos de cair em descrédito: só ela escreve, ele não responde e assim, a ilusão se mantém. PE confirma a ideia do amor como invenção,

concepção lacaniana definida como criar algo em torno do que falta, a partir do registro simbólico.

Desconsiderando a realidade da rejeição de Antenor, PE alimenta por toda a vida o pensamento que tivera ao vê-lo pela primeira vez; torna-se um pensamento obsessivo. Nutre esse amor à revelia da vontade de Antenor que a despreza e considera um estorvo a sua demanda incessante: ela passa a vida a segui-lo, telefona, visita, envia cartas. Ele se impacienta e chega a implorar: “Me tire da cabeça, pelo amor de Deus, PELO AMOR DE DEUS!” (TELLES, 1998, p.80). Ela não desiste: faz macumba, promessas e simpatias para tentar conquistá-lo. Ao saber, através de Gilvan, amigo de Antenor, que ele se casara, bebe soda cáustica e é hospitalizada, mas sobrevive. Ao sair do hospital diz a Gilvan que “[...] passou [...] nem penso mais nele [...]” (TELLES, 1998, p.82), mas continua escrevendo cartas e se informando sobre os passos de Antenor. Sobre o significante “passou”, destaca-se a sua força semântica, indicando uma mudança de posição do sujeito na narrativa, provocando uma reviravolta, o que se verifica também no conto “Você não acha que esfriou?”.

Casa com Gilvan, pela sua bondade enquanto esteve internada e, na noite de núpcias diz, entre lágrimas: “Gilvan, você foi minha salvação” (TELLES, 1998, p.82), ao mesmo tempo em que pensa em Antenor. Vive com Gilvan muitos anos e constitui sua família: tem filhos, netos, faz bodas de prata. Constrói, portanto, uma história. Enquanto isso, continua pensando e escrevendo para Antenor. Quando engravida, envia-lhe cartão postal dizendo o quanto está feliz “[...] numa casa modesta, mas limpa, com sua televisão em cores, seu canário e seu cachorrinho chamado perereca” (TELLES, 1998, p.82). No noivado da filha caçula, resolve consultar uma cigana para que leia seu destino; essa prevê que caso ela vá à estação rodoviária no próximo domingo, encontrará um homem, cujo nome inicia com a letra A, que mudará seu destino. PE sorri, diz que é bobagem, que está velha para acreditar nessas coisas, mas vai. O conto encerra aí; o narrador não o conclui, deixa o leitor entregue à imaginação, para inventar o final.

Betella propõe a expressão “sensação de nocaute” para o efeito de alguns finais de contos de LFT e acrescenta:

Os contos de Lygia cumprem o ritual de desenvolver a tensão para envolver o leitor, surpreendendo-o com a reviravolta que denuncia um ou mais personagens. O procedimento capaz de inverter a ordem dos fatos para a conclusão de um episódio decisivo moderniza o conto, assim como o aproveitamento máximo do tempo e do espaço e a utilização do enigma, seja por uma história cifrada dentro de outra ou não. (BETELLA, 2010, p.17)

O conto estudado ilustra essa perspectiva, pela velocidade narrativa com a qual descreve a trajetória de toda uma vida em apenas sete páginas e no que ele tem de efeito dramático sobre o leitor, nocauteando-nos com a inquietação provocada pelo estranhamento diante da situação de contradição, insensatez e sofrimento vivenciados pela protagonista da história.

Silva (2009) destaca o caráter caricatural com que é retratado o mito do amor romântico nesse conto. Dessa forma, entende-se que “Pomba enamorada ou uma história de amor” se mostra emblemático das saídas humanamente possíveis para os impasses amorosos: problematiza a concepção do amor romântico, compreendido como o amor completo, idealizado, eterno, caracterizado como uma história de amor com final feliz, fazendo um contraponto com o amor vivido, real, desmistificado, cotidiano. Trata-se de uma paródia de um conto de fadas que contém princesa coroada, baile e amor à primeira vista que durará para sempre. Entretanto, a princesa não é bela, nem culta ou nobre; é ajudante de cabeleireira, tem falha no dente canino que só poderá consertar se for promovida e se desvaloriza definindo-se como alguém que tem que lutar dobrado pelo que deseja e só consegue as coisas com muito esforço. Quanto ao escolhido da princesa, não é propriamente um príncipe galante, rico, belo e gentil. Trata-se de um homem grosseiro que utiliza um linguajar chulo. O baile não é num palácio, mas num clube de periferia e o final não se dá com o tradicional “e foram felizes para sempre”; em vez de amor eterno, o que marca a história de PE é a impossibilidade de sua concretização. Antenor não a ama, ignorando-a completamente durante toda a vida, mas PE mantém a esperança de aceitação, desconsiderando todas as evidências contrárias: ela quer amar, independentemente de ser retribuída. Ama mais seu objeto do que a si mesma, lembrando o conceito de devoção proposto por Descartes e ilustrado na narrativa, quando ela se recusa obedecer à orientação do “Pai Fuzô” de coser a boca de um sapo para que Antenor comesse a definhar e só parasse quando a procurasse: “[...] só de pensar em fazer uma ruindade dessas, ela caiu em depressão, imagine, como é que podia desejar uma coisa assim horrível pro homem que amava tanto?” (TELLES, 1998, p.81).

PE inicialmente ama e quer ser amada, sofre e tenta se matar quando constata a impossibilidade de ser correspondida; no segundo momento dessa história que tem a tentativa de suicídio como divisor de águas, ela cria um arranjo para continuar vivendo: por um lado, ignora a rejeição de Antenor e segue amando-o e, por outro, casa com Gilvan com quem forma uma família, revelando uma combinação entre amor-paixão — idealizado e impossível — e amor *philia*, próprio da vida partilhada, cotidiana.

Pesquisando sobre trabalhos acadêmicos que versam sobre o mesmo objeto, localizamos uma dissertação de mestrado da Universidade Federal Fluminense, de Fabiana Cristina de Almeida e Silva. Nessa dissertação, a autora considera que o conto estudado é emblemático do tema da solidão na obra de LFT, definindo seu tema como “uma paixão malograda” (SILVA, 2006, f. 64) e o casamento de PE e Gilvan como uma “união de fachada” (SILVA, 2006, f.69) que atesta a “[...] inevitável e mais perfeita solidão da protagonista”. Também considera que a história secreta do conto remonta à ideia de superação da velhice e que o final do conto apresenta uma conotação sexual/sensual implícita, representando uma quebra nas convenções sociais: “[...] como conceber o fato de uma senhora casada, mãe de dois filhos, já avó, deixar de tomar conta da neta e partir para um suposto encontro amoroso (libidinoso) com outro homem que não o seu marido?” (SILVA, 2006, f. 70)

Segundo Vechi e Gomes (1991, p.25), “A literatura é uma forma de representação, que visa reorganizar a realidade, por meio de um código plurissignificado”. Assim, entende-se que a forma com a qual a literatura representa/encena a realidade, utilizando os mais diversos recursos linguísticos, suscita elaboração de sentidos múltiplos na medida em que privilegia a dimensão significativa dos signos. Quanto melhor a qualidade da produção literária, maior a quantidade de sentidos que se pode dela extrair, na busca de compreensão e teorização dos dramas humanos: é o caso da obra de LFT.

Observam-se as diversas leituras que podem ser feitas a partir de um mesmo conto, o que confirma a plurissignificação das obras literárias. Entende-se, neste trabalho, que se trata de uma narrativa cuja história secreta é esse arranjo humanamente possível feito pela personagem para suportar a realidade insatisfatória: o amor concretizado, desidealizado que ela vive com Gilvan e a manutenção das expectativas em relação a Antenor.

Quanto ao final do conto, pensa-se que PE precisa continuar acreditando na eternidade desse amor, mantendo a certeza absoluta que haverá um dia uma história de amor entre ela e Antenor. Sem adentrar numa perspectiva psicopatológica, tal certeza absoluta lembra o conceito de erotomania, proposto pela psicanálise.

Nesse sentido, Ana Paula Correa Sartori no texto “A erotomania na neurose e na psicose”, traz alguns esclarecimentos que podem ajudar a entender o amor louco de PE por Antenor. O psiquiatra francês Gaëtan Gatian de Clérambault (1872-1934) definiu o termo erotomania como uma síndrome que consiste, basicamente, no delírio de ser amado.

O postulado fundamental implica numa série de idéias e interpretações delirantes da realidade que surgem de modo súbito, preciso, como um “amor à primeira vista”. Estas idéias delirantes são uma tentativa de sustentar a própria erotomania: idéias de que há uma colaboração universal a favor daquele amor; interpretações incessantes de fatos atuais e antigos a partir da erotomania; ações em direção ao objeto, incluindo viagens e perseguições. Uma vez que o postulado fundamental se instala, ele vai se assemelhar a um episódio emocional de enamoramento, tanto na emoção que o sujeito sente, quanto em suas atitudes de apaixonado. Mas, não é igual, pois diferentemente do que acontece com os apaixonados normais, na erotomania há uma intensidade absolutamente desmedida da paixão, além do fato de ela ser apenas uma ilusão. (SARTORI, 2007, s/p)

Têm-se, assim, algumas características que aproximam PE dessa descrição. O seu caráter ilusório se apresenta na certeza absoluta de que há uma história de amor, apesar de todas as evidências contrárias. Essas ideias delirantes indicam uma impossibilidade de lidar com a realidade tal qual ela se apresenta e sua manutenção corresponde a uma forma de se estabilizar na relação com a mesma. PE não pode se sustentar na vida se lhe tiram essa certeza: prefere morrer. No desenrolar da história, contingencialmente um arranjo se produz: PE casa com Gilvan e mantém seu delírio como condição de estabilização do seu funcionamento psíquico, possibilitando que circule pelo mundo, faça laço social, case, tenha filhos e netos, desde que guarde como um tesouro precioso o seu delírio de amor.

No que diz respeito às características do amor erotomaniaco elencadas na citação, relaciona-se a personagem PE com outras heroínas da literatura e do cinema, apontando para a intertextualidade da obra lygiana. Tanto no romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (1857), quanto em *O primo Basílio*, de Eça de Queirós (1878), as personagens desenvolvem ideias de que o mundo conspira a favor daquele amor e interpretam incessantemente fatos atuais e antigos a partir dessa obsessão, além de se movimentarem na direção do amado, através de viagens e perseguições, numa recusa à rejeição. Outro exemplo, que mais claramente se aproxima pelo que há de obstinação e delírio, é o filme *A história de Adèle H.* (1975), de François Truffaut, baseado em cartas e diários escritos pela filha de Victor Hugo que termina enlouquecendo por não poder suportar o desprezo do antigo amante. Ela vivia com a família numa ilha na qual o pai estava exilado em função das suas ideias políticas. O primo a seduz, escrevendo-lhe cartas de amor e prometendo casamento, levando-a a trair o noivo, amigo do pai, e a se relacionar sexualmente com o seu amado. Ele se alista no exército e parte para outro país, sendo seguido por Adèle que acompanha todos os seus passos e se vinga do desprezo, criando notícias falsas do casamento deles e denunciando má conduta a um juiz de cuja filha o primo anuncia o noivado. Numa trajetória autodestrutiva, ela o segue

uma vez mais para outro país e acaba na sarjeta, completamente louca, sem sequer reconhecer aquele que motivou a sua desgraça. A cena em que ela passa pelo motivo da sua obsessão e nem sequer o percebe é crucial para se entender a cegueira da personagem, totalmente imersa na prisão do mito do amor perfeito e eterno. São situações semelhantes às que ocorrem com PE, no que tange à obsessão amorosa, mas essa última distingue-se por apresentar uma saída mediadora, já que não enlouquece nem se mata; apesar de tentar o suicídio, todavia, acaba conciliando o desejo de viver o mito do amor eterno com um amor possível: casa-se com Gilvan, com ele desenvolve uma vida familiar, mantendo a paixão por Antenor no nível da fantasia/delírio.

Estabelecendo uma relação entre o texto de Comte-Sponville e o conceito de *erotomania*, ele comenta: “Eis o mundo reduzido a um só ser, a um só olhar, a um só coração. Há monomania na paixão e como que uma embriaguez de amar” (COMTE-SPONVILLE, 2009, p.278). E acrescenta que a promessa de continuar apaixonado é como “[...] prometer que teremos sempre febre ou seremos sempre loucos” (COMTE-SPONVILLE, 2009, p.278).

Outro indício de intensidade desmedida do amor erotomaniaco é a tentativa de suicídio como um ato extremo, definido na Psicanálise como *passagem ao ato*. Sobre esse conceito, Paula Borsoi, no texto “A loucura que estrutura e a passagem ao ato”, esclarece:

É preciso não patologizar tudo, diferenciando a loucura que estrutura, da passagem ao ato feita às cegas. Considerar o jeito que cada um vai dar para continuar vivendo do modo que for possível, sem querer compreender, pode ser valioso para um sujeito. O que não pode ser esquecido deve ser contornado com os recursos sintomáticos inventados por cada sujeito. (BORSOI, 2011, s/p.)

Na citação acima, a autora estabelece uma distinção entre a loucura que estrutura e a loucura da passagem ao ato: a primeira é a loucura circunscrita ao campo do pensamento, apaziguadora, que ordena minimamente o funcionamento psíquico e a segunda é a loucura incontida, que precipita o movimento do sujeito, levando-o a atos extremos, sem mediação da linguagem ou do pensamento.

PE se agarra ao amor de Gilvan como uma salvação e isso funciona como uma delimitação no movimento desenfreado em direção a Antenor, que passa a ser mediado pela linguagem, já que continua escrevendo para ele, mas se torna mais discreta, não o procura, nem telefona.

Silva (2009, p. 29) comenta os finais em aberto como uma das características da ficção lygiana, que considera “[...] a existência de um leitor do outro lado de seu texto” e nos permite

elucubrar o seu desdobramento. Supõe-se que PE continuará mantendo seu delírio/fantasia de amor, ignorando a realidade de que não há nenhum homem com nome iniciado com a letra “A” esperando por ela na rodoviária. Outra possibilidade de desdobramento seria a suposição de que o arranjo possibilitado pelo amor de Gilvan e dos filhos (volta a procurar cartomante justo no dia do noivado da caçula), que funcionava para limitar seus movimentos, já não funciona mais.

Freud faz referência a duas possibilidades de reação do ego diante da realidade insatisfatória: o delírio e a fantasia. No texto “Neurose e Psicose”, comentando a origem do delírio, ele propõe: “[...] inúmeras análises nos ensinaram que o delírio se encontra aplicado como um remendo no lugar em que originalmente uma fenda apareceu na relação do ego com o mundo externo.” (FREUD, 1924/1976, p.191). O delírio figura como uma possibilidade radical de reação do ego às frustrações impostas pelo mundo externo, sendo criada uma nova realidade; se for assim, uma vez retirado de PE o “remendo”, reabre a fenda na relação do ego com a realidade e ela pode cometer outro ato de loucura. Confirmando o pensamento freudiano, o psicanalista Rômulo Ferreira (2010, s/p), em entrevista publicada no site [www.revistaepoca.globo.com](http://www.revistaepoca.globo.com) de 15/11/2010, sustenta que desde Freud “[...] o delírio é apresentado como uma tentativa de tratamento, uma forma de reparação da realidade por meio da linguagem”.

Outra possibilidade é refugiar-se no “mundo da fantasia” (FREUD, 1976), que implica apenas em ignorar, desconsiderar o fragmento inaceitável da realidade. Desse modo, encontra-se no vocabulário de Psicanálise a definição de fantasia como “[...] encenação imaginária em que o indivíduo está presente e que figura, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1979, p.228). Tal descrição também pode ser articulada com a manutenção das fantasias de amor de PE, apesar de todas as evidências contrárias, como possibilidade de realização de um desejo insatisfeito.

Delírio ou fantasia, trata-se de uma realidade inventada; PE necessita ficcionalizar a sua vida, ignorar a realidade da rejeição, mantendo a esperança de ter o seu amor correspondido. Ela não escreve ficção, mas a constrói e sustenta, o que possibilita estabelecer semelhança com o processo criativo da narrativa ficcional.

Desse modo, sobre a sua experiência com a criação ficcional, a autora Lygia Fagundes Telles, na *Revista Brasileira de Psicanálise* alude:

A literatura já me ajudou a não enlouquecer. O livro *Conspiração de nuvens* me salvou da depressão e do desespero [...] Escrevendo me acalmo porque vivo a vida das minhas personagens que não fazem parte da minha vida real, ou fazem?! [...] É dessa forma, através da criação que eu sigo vivendo. E agora me lembro de Emil Cioran: “Não quero a sabedoria da desilusão, mas quero a sabedoria da ilusão que é o sonho”. (TELLES, 2007, s/p)

Guardadas as proporções, pensa-se que Telles e PE utilizam-se do recurso da escrita que, pela via da representação/encenação, pode transformar a realidade insatisfatória, criando uma ilusão sábia. Nessa direção, Llosa (2004) comenta que a vida real nunca é suficiente para satisfazer os desejos humanos e que a ficção surgiu para aplacar a vontade dos homens de ter uma vida diferente da que vivem. Corroborando com esse pensamento, Umberto Eco (1994,p. 145) explicita: “[...] não deixamos de ler histórias de ficção porque é nelas que procuramos uma fórmula para dar sentido à nossa existência”. Assim, compreende-se que a ficção — aproximando-se do conceito freudiano de fantasia — é criada a fim de corrigir a realidade insatisfatória intrínseca à condição humana e satisfazer os desejos insatisfeitos. PE não escreve ficção, mas ela cria e acredita nela, como maneira de lidar com os impasses advindos da rejeição de Antenor.

Na vertente da primeira frase do título “Pomba Enamorada”, discutiu-se o amor erotomaniaco, louco, de PE por Antenor; passa-se agora à segunda parte do título, uma história de amor. Retomando a proposição de Comte-Sponville, em *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes* (2009), entende-se que a saída encontrada para PE é combinar as duas formas de amor, separadamente, vivendo com Gilvan um amor-*philia*, amor-ação (ou salvação, nas palavras de PE), realizado, numa vida compartilhada por muitos anos e, imaginariamente, com Antenor um amor-paixão, sonhado, idealizado e fadado à incompletude.

Restou sem solução a questão sobre a importância dos filhos na *história de amor* de PE e uma articulação pode ser evocada a partir da proposição de Comte-Sponville, citando Platão:

[...] o amor não escapa da falta absoluta, da miséria absoluta, da infelicidade absoluta, a não ser *parindo*, como diz Platão: uns parem segundo o corpo, e é o que se chama família, outros segundo o espírito, e é o que se chama criação, tanto na arte ou na política como nas ciências ou na filosofia (COMTE-SPONVILLE, 2009, p.255).

Essa proposição situa a importância da família como possibilidade do amor escapar da falta absoluta e ratifica a articulação presente no discurso de PE, em dois momentos

importantes da narrativa: quando ela envia o cartão postal para Antenor, dizendo que está grávida, referindo-se ao estado de felicidade, e outro quando ocorre o noivado da caçula e ela volta a buscar Antenor, em ato. Sendo assim, pode-se supor que o noivado da filha mais nova representa a proximidade de uma desconstrução na organização familiar, que por um tempo serviu de suporte para PE compensar a falta do amor idealizado, e que agora, sem isso, poderá retomar sua trajetória destrutiva em busca de Antenor? A autora nos deixa atônitos, encarregados de decidir o final.

Diferente de Pomba enamorada, Alice — protagonista de “Emanuel” — sofre pela solidão e inventa um namorado rico e bonito, colocando-se em situação de constrangimento diante dos amigos.

### 3.3 O DELÍRIO/INVENÇÃO DE ALICE

Segundo Silva (2009), provavelmente, “Emanuel” foi o texto que sofreu maiores e mais profundas alterações no conjunto da contística de LFT e assim como ocorreu com vários outros contos dessa autora, esse foi publicado pela primeira vez numa revista e, posteriormente, na coletânea *Mistérios* (1981) composta por dezenove contos definidos como literatura fantástica.

Republicado recentemente em *Um Coração ardente* (2012), o conto narra a história de Alice, uma quarentona virgem e solitária que inventa para os amigos um namorado imaginário, bonito e rico, chamado Emanuel, nome que toma emprestado de seu gato de estimação. Ironicamente, o nome da protagonista contraria a sua etimologia de origem grega que significa “verdadeira, sincera”. Sentindo-se pressionada pelos amigos Loris, Afonso e Solange, ela mente para se esquivar dos comentários depreciativos a ela dirigidos, em referencia à sua solidão e virgindade tardia. Assim, no país das maravilhas criado por Alice, ela está namorando um médico casado e infeliz, dono de um Mercedes branco.

Desde o início da narrativa, fica clara a descrença dos amigos na conversa da protagonista-narradora: “Emanuel — repete Afonso. Tive um colega com esse nome mas já morreu. Você disse que ele vem te buscar?” (TELLES, 2012, p.39). Observa-se o uso da técnica do epílogo em vista, apresentando-se desde as primeiras linhas o fio condutor do enredo, cuja solução surgirá apenas nas últimas palavras e de forma surpreendente: como Alice se sairá dessa situação? Como um namorado inexistente poderá vir buscá-la?

Em forma de questionamentos, a pressão sobre Alice vai aumentando à medida que aumenta a expectativa do leitor; em vez de desfazer o logro, ela se compromete cada vez

mais. A amiga Loris debocha dela e se sacudindo de tanto rir, comenta: “— Tem um Mercedes branco, mas não é finíssimo? Conta mais, Alice, todo mundo quer saber dos detalhes” (TELLES, 2012, p.39). Acuada, a protagonista se sente tensa “[...] como um faquir deitado numa cama, com serpentes deslizando em redor” (TELLES, 2012, p.39). Nota-se o deslizamento metonímico com efeito cômico (de *serpente* para *cobrinhas*) usado para relacionar o pensamento com a fala da protagonista; do monólogo interior para o discurso direto, Alice relata: “— Uma vez peguei uma cobrinha, não era viscosa mas apenas fria.” (TELLES, 2012, p.39). Tenta dessa forma desviar a conversa, mas percebe que os amigos não estão interessados em saber o que ela sentiu quando pegou a tal cobrinha.

Em seguida, pede um conhaque a Afonso, ele a atende e comenta sorrindo que está se lembrando de uma piada; percebendo-se de modo depreciativo, Alice pensa que ela própria é a piada e entende que ele está sendo cínico, já que também não acredita na existência no namorado fictício.

A essa constatação, impõe-se um questionamento que suscita reflexões em Alice: “Mas por que não acreditam que tenho um amante? Sou assim tão horrível, me respondam: porque não acreditam? É um homem de olhos verdes que vem me buscar no seu carro, digo e Loris quase se engasgou no uísque e Afonso, o cínico...” (TELLES, 2012, p.40). Achando que “[...] até o homenzinho de cravo no peito” (TELLES, 2012, p.40) que estava na festa e acabara de conhecer também estava debochando dela, dá-se conta do exagero das suas observações e sente necessidade de se acalmar. Definindo-se como “histérica”, racionalmente sabe que o homenzinho nem a notou e pondera que está com “[...] mania de perseguição” (TELLES, 2012, p.40). Os significantes “histérica” e “mania de perseguição” indicam uma suspeita da personagem sobre sua sanidade mental. Novamente o tema da loucura emerge na obra lygiana, sendo problematizadas a sua definição e a sua relação com a normalidade. Será Alice louca?

A protagonista se culpa pelo exagero da mentira que criou: podia ter dito que tinha um amante sem nada de especial e não precisava ter afirmado que ele viria buscá-la. Por que o fez? Elencando mais um item de desequilíbrio mental, além daqueles referidos no parágrafo anterior, atribui o exagero aos seus “delírios” de beleza e de poder, cuja origem remonta à mistura de uma antiga vontade de chamar a atenção com um forte desejo de vingança: “Loris me olhava no maior espanto e eu no acesso de apoteose mental, fúria de sons como uma orquestra desencadeada tocando Wagner, mais e mais!” (TELLES, 2012, p.40). O simbolismo da música é marca frequente da produção de LFT e aqui representa o estado subjetivo exaltado experimentado por Alice, que a impele ao exagero nas palavras.

Destaca-se a posição da mulher — de gata borralheira à espera do príncipe — que é problematizada neste conto, considerando que este é um arquétipo muito recorrente e Lygia Fagundes Telles consegue fugir dos estereótipos mais comuns usando uma personagem feia, com problemas de autoestima, desacreditada socialmente até pelos amigos e que escolhe a fantasia de um príncipe de olhos verdes, porém, casado. A valorização decorrente de ter esse homem que a deseja, torna-a o centro da festa, o centro das atenções, lembrando a proposição de Bauman (2004) em *Amor Líquido*, quando ele diz que o amor/parceiro nos nossos tempos é um componente do status social.

Curiosamente, em seguida ao pensamento sobre a “apoteose mental”, no deslizamento metonímico surgem elucubrações sobre a palavra “desfrutável”, para a qual Alice busca sentido. Segundo ela, “[...] deriva da palavra fruta que virou bagaço e os pássaros se aproveitam — mas quem se aproveitou de mim? Nem isso” (TELLES, 2012, p.40). Assim, entende-se que, por se achar feia e desinteressante e não ter conseguido ter um relacionamento amoroso estável, permanecendo virgem até aos 40 anos, Alice sente uma forte necessidade de chamar atenção e de se vingar por isso; uma vingança sem destinatário preciso, cuja execução se dá através de uma invenção/mentira/delírio — qual a definição mais adequada para a histeria contada por Alice, considerando o final que está por vir? Essa questão indica a complexidade da saída encontrada pela personagem para lidar com o sofrimento resultante da sua carência de amor.

A partir das divagações explicitadas pelo uso da técnica do fluxo de consciência, a narradora-protagonista revisa mentalmente sua história de vida, lembrando que não somente o amor lhe falta, mas que nunca teve nada, “[...] nem família importante, nem empregos, nunca a alegria do supérfluo que só o dinheiro dá, mas que dinheiro?! Não tive nem ao menos um gato pingado para puxar pelo rabo!” (TELLES, 2012, p. 40) Nesse momento, o seu pensamento sofre uma reviravolta decorrente do processo de associação de ideias: pelo menos um gato ela tem, com o nome que espontaneamente ela atribui ao amante fictício: “[...] meu amor se chama Emanuel!” (TELLES, 2012, p.40).

Além de Afonso e Loris, Solange também faz um comentário capcioso sobre a beleza do amante de Alice: “[...] já passou da hora de arrumar um caso [...] E ainda por cima ele é um tipo assim lindo? (TELLES, 2012, p.41). A narradora observa Solange e pensa que ela, apesar de ter um corpo bonito, tem a boca vulgar; depois admite que tal defeito não existe e que, na verdade, queria ter uma igual. Talvez a vulgaridade da boca esteja na emissão das palavras que incomodam Alice.

Para aumentar o incômodo, Loris acrescenta: “Sabe o que quer dizer Emanuel? É aquele que há de vir [...]” (TELLES, 2012, p.41). Nesse caso, LFT brinca com a etimologia do nome, que significa “Deus conosco”, indicando a mentira inventada por Alice e ao mesmo tempo, metaforizando a esperança no amor que um dia virá.

O significante *boca* (grifo nosso) precipita a associação de ideias: sob impacto do que ouve, Alice fecha o dedo polegar na mão e lembra de um sonho que tivera na véspera, em que uma voz dizia dentro do seu ouvido que queria a sua boca: “Abri a boca e a voz ficou mais secreta, ele queria a boca silenciosa!” (TELLES, 2012, p.41). Mais adiante, o mesmo termo retornará relacionado com a ida ao dentista com o pai, na infância. O pronome *ele* indica que a voz ouvida era masculina, sem referências ao seu emissor.

Na sequência narrativa, Loris pede a Afonso que conte porque ri sem parar e Alice pensa: “[...] sabe que ele está rindo desta quarentona sem a menor graça e ainda com esses delírios, sonhando com homens me pedindo a boca mas não essa, a outra...” (TELLES, 2012, p.41). A referência aos delírios ratifica a questão sobre a sanidade mental de Alice e ela, sentindo-se cada vez mais pressionada, só vê como saída “[...] ficar repetindo que ele virá me buscar, esse Emanuel dos olhos verdes e do carro branco” (TELLES, 2012, p.41).

Alice considera que já é tarde para começar um caso e nem imagina com quem, pelo que existe de “[...] mulheres e homens se oferecendo aos montes, meninas de doze anos e os homens já exauridos, enfartados” (TELLES, 2012, p.41). Lembra que teve apenas dois ou três namorados sem nenhum empenho, “[...] com preguiça de aprofundamento” (TELLES, 2012, p.42) e define como morno e preguiçoso o desejo que circulou nos seus relacionamentos:

Quando me chamam de Alicinha já sei que não vai acontecer nada, viro a confidente, a irmã. Se ao menos essa virgindade fosse facilitada, se o ato não sugerisse alguma mão de obra... O medo que eles têm de envolvimento, vínculos, medo de filhos... E eu afetando calma quando minha vontade é de gritar, puxar os cabelos, ódio de mim mesma, sua imbecil! Pior do que ser feia é ser assim opaca. (TELLES, 2012, p.42)

A protagonista se pergunta sobre o tempo em que a virgindade era valorizada, situando tal estado como algo fora de moda e trabalhoso, que intimida os homens; estes, na visão de Alice, não querem se envolver nem estabelecer vínculos, nos moldes do que Bauman (2004) postula como “amor líquido” — relacionamentos fugazes e descompromissados cada vez mais frequentes na modernidade.

A posição assumida por Alice nos poucos envolvimento que teve é de contenção de sentimentos, fingindo calma quando gostaria de gritar — a boca silenciosa é o que ela acha

que eles querem nela. Com raiva de si mesma por ser feia e opaca, introduz sua expectativa de que o dinheiro resolveria esses problemas, pois se o tivesse poderia “[...] fazer a excêntrica que paga uma corte e mais esse Emanuel, por que não?” (TELLES, 2012, p.42), presenteando-o com objetos caros e se colocando numa posição de dependência e servilidade para mantê-lo junto a si:

[...] dê suas ordens, quer que faça sua comida, que engraxe seus sapatos? Engraxo tudo, sou um ser dependente, frágil, pois que venham as feministas e que cusпам em mim, ora, cusпам à vontade! As idiotas se fazendo de fortes, arregaçando as mangas, tamanha arrogância! Ora, essa revolução da mulher... (TELLES, 2012, p.42)

Numa crítica direta à atitude das feministas, a narradora coloca a necessidade de ser amada acima de qualquer outra reivindicação, cabendo uma discussão sobre a posição da personagem e sua criadora, que será desenvolvida adiante.

Além da boca, também as pernas de Solange são elogiadas por Alice, que as define como “belíssimas”, em oposição às suas pernas “de fio de macarrão”, reafirmando a depreciação da própria imagem. Em contrapartida, menciona que mantém os cuidados com o corpo, incluindo os dentes,

[...] na esperança de que um dia... Esperança no creme das sardas, no tônico para os cabelos, tanta vitamina ... Essa vontade de luta [...] Melhor me deitar na planície mas quando dou acordo de mim já estou subindo a montanha, resfolegando e subindo. Orgulho? A esperança será apenas orgulho? (TELLES, 2012, p.42)

Avança nas reflexões se perguntando se é por orgulho que não desiste de esperar que um dia “aquele que há de vir”, finalmente venha. Apesar de todas as dificuldades vivenciadas, mantém viva a expectativa de encontrar um homem que a ame e que desperte sua sexualidade. Assim, à pergunta de Loris sobre a profissão do seu amante, responde que é médico e não diz, mas tem vontade de dizer, que é ginecologista e:

Eis aí o que sempre desejei, um namorado médico que me tomasse em suas mãos experientes e através delas eu conheceria a mim mesma, a começar por este corpo que me escapa assim como um inimigo [...] Ele que já conheceu tantos corpos dentro e fora da profissão, ah! me tome depressa que o tempo é de amor! (TELLES, 2012, p.43)

Numa referência clara ao estranhamento em relação ao próprio corpo, imagina que poderia apropriar-se dele quando as mãos de um homem o explorasse e associa esse pensamento com a virgindade, causada não por virtude, mas por bloqueio. Tais reflexões simbolizam a dificuldade que reverbera ao longo dos tempos, de algumas mulheres explorarem seu corpo e poderem usufruir das satisfações emanadas dele. Alice expressa o desejo de que “a trabalhadeira da virgindade” pudesse dar alguma emoção pelo menos ao primeiro namorado e ele lhe pedisse para descontraír e relaxar. Essa última palavra evoca a lembrança infantil da ida ao dentista levada pelo pai: “Não endureça a boca, relaxa porque assim o doutor não vai poder arrancar o seu dentinho! Prometo que não vai doer!” (TELLES, 2012, p.44). Tal recordação arranca lágrimas de Alice, que as enxuga no guardanapo, e a associação estabelecida entre extrair um dente e perder a virgindade, revelada na sequência narrativa, indica a expectativa de sensação de dor nas duas situações, articulando-se com as teorias acerca do tabu da virgindade discutido por Freud (1917/1976), no texto “Tabu da virgindade”, analisado adiante.

O cerco vai estreitando ao redor de Alice: Loris quer saber que horas Emanuel virá. Essa pergunta que, metaforicamente, pode se estender à questão sobre quando chegará o amor na vida de alguém, revela-se difícil ou quase impossível de responder tanto no conto quanto na vida real.

Alice observa que Loris sabe que ela está mentindo enquanto os outros desconfiam, mas estão distraídos e considera que é dessa amiga que parte a investigação mais incisiva sobre os detalhes da história contada. Agora Loris quer saber se Emanuel é desimpedido, ao que a protagonista responde, “Mais ou menos”, passando a se divertir a partir desse momento pelo prazer resultante da descrição do amante imaginário baseada nas características do seu gato de estimação: “[...] pela primeira vez na festa estou me sentindo melhor, gosto das ambiguidades, desse jogo, que difícil ser eu mesma! E que fácil!” (TELLES, 2012, p. 44).

Todo o texto, narrado em primeira pessoa, é entremeado com o fluxo de consciência da protagonista, sendo que, nesse ponto, abre-se espaço para descrições e percepções da personagem sobre o ambiente e o comportamento das pessoas, quase como se ela estivesse tomando fôlego antes de prosseguir com suas elaborações. Alice tece comentários sobre Solange mais uma vez, depreciando-se em relação ao poder de sedução da moça que, embora não seja bonita, fez o que ela deveria ter feito: “[...] tirou partido da feiura que virou ousadia, quase agressão” (TELLES, 2012, p.44).

Prosseguindo com o jogo das ambiguidades, continua respondendo à inquirição de Loris, sentindo-se fisgada numa linha totalmente esticada: “Estou me deixando levar sem

resistência e ainda assim ela está querendo — mas o que ela quer agora?” (TELLES, 2012, p. 44). Alice considera que embora bêbada, Loris está lúcida e esse é seu lado ruim que se diverte, provocando-a.

Falando do gato como se fosse do homem, conta emocionada que o encontrou numa esquina, solitário e infeliz e atribui a emoção ao efeito do conhaque, desejando ao mesmo tempo comer uma bandeja cheia de doces. Interpreta essa “vontade de açúcar” como carência afetiva que seria facilmente diagnosticada por qualquer “analista esperto”. A expressão carência afetiva resgata a lembrança do pai que levava à noite uma caneca cheia de chocolate quente e esperava que ela bebesse até o fim. Em pensamento, Alice lamenta: “Ele poderia ter vivido mais e foi acontecer aquilo, ah! Paizinho!” (TELLES, 2012, p.45) Essa passagem do texto assim como aquela que faz referência à ida ao dentista, levada pelo pai, sugere uma forte ligação afetiva dela com o pai que parece ter morrido precocemente, o que confirma a sua carência afetiva.

De forma descontínua e dispersa, continua com as elaborações e volta a lembrar dos detalhes da noite fria em que encontrou o gato Emanuel totalmente desamparado e o levou para casa; em seguida, pensa que poderia vestir-se de grega, com túnica e sandálias de fitas douradas, numa alusão à ousadia como reverso da feiura atribuída à Solange. Pondera que as pessoas poderiam pensar que enlouquecera: “[...] Alice anda fantasiada de grega, acho que enlouqueceu! Está certo, enlouqueci, a loucura é uma boa saída mas essa teria que ser uma loucura requintada, com lampejos, iluminações... E eu seria capaz dessas iluminações?” (TELLES, 2012, p.45).

Aqui é retomado o tema da loucura como possibilidade de reagir diante das frustrações e impasses vividos e novamente a protagonista reafirma sua autodepreciação, supondo-se incapaz de imprimir luz e brilho, mesmo na loucura. Entretanto, tentando compensar essa ideia de si mesma, em um diálogo com Loris, sente-se impulsionada a falar com entusiasmo das qualidades do gato/namorado e de detalhes do relacionamento deles: “— Ele gosta muito de música, fica calmo quando ouve Mozart [...] — Às vezes ele se deita na almofada e fica horas e horas imóvel, ouvindo, os olhos verdes brilhando tanto, como brilham seus olhos quando apago a luz e me deito ao seu lado” (TELLES, 2012, p.45). Essa descrição suscita a curiosidade da amiga sobre o local onde preferem fazer amor e Alice confirma que no chão “[...] ou na cama, dividimos o mesmo travesseiro. Quando acordo tarde da noite ele já saiu. Mas que barulho é esse, está chovendo?” (TELLES, 2012, p.45). Loris responde que está caindo uma tempestade e assim, o texto vai se encaminhando para o seu epílogo, atingindo o máximo de tensão para a narradora protagonista, demonstrado no diálogo a seguir:

—Tenho que ir, Loris, tenho que ir – eu digo.  
 — Ir, como?! Imagine se... – recomeçou mas emudeceu. A campanha?! Não tocaram a campanha? – Mas se não estou esperando mais ninguém! Então é ele, só pode ser ele, o seu médico! Ele chegou! (TELLES, 2012, p.46)

Alice recua querendo esconder o rosto e argumenta com a amiga que não pode ser ele, está de plantão no hospital e é muito difícil fugir de lá para vir buscá-la: “Ela encurtou depressa a linha e vem me puxando no anzol, mas como?!” (TELLES, 2012, p. 46). Causa-lhe perplexidade e medo a possibilidade aventada pela anfitriã da festa que comunica a todos a chegada do namorado fictício, afirmando que só pode ser ele, pois não está esperando mais ninguém.

O cenário é descrito com forte carga dramática pela protagonista: “A campanha está tocando outra vez e agora mais forte. Estremeço, o som agudo lembra o som de uma cigarra que vai me serrando pelo meio, oh! Deus! Os trovões, raios” (TELLES, 2012, p.46). Alice imagina que Loris está triunfante com o seu desarvoramento e engole penosamente a saliva que “cresce borbulhosa” no medo; tenta repetir que ele não pode vir por causa do plantão, mas a voz sai como um sopro.

A tensão aumenta: Loris manda Afonso abrir a porta e Alice abaixa a cabeça, prestes a ceder e confessar que tudo é mentira, não tem nenhum homem, mas um gato que achou na rua: “Emanuel é um gato!” (TELLES, 2012, p.46), pensa em dizer, mas não diz. Ao contrário, aperta um copo vazio contra a boca, sentindo-se também vazia. Num crescente de suspense, a narradora-protagonista apresenta o desfecho da história, num clima de terror:

E todos falando ao mesmo tempo. A janela se escancarou na ventania, a cortina subiu e derrubou garrafas, copos, tumultuando a sala que rodopiou no vento. E a voz de Afonso pairando sobre as águas, voltou arfante porque subiu as escadas correndo: É o Emanuel, minha querida, é o Emanuel. (TELLES, 2012, p.46)

Esse final impactante e surpreendente constitui um dos aspectos que incluem “Emanuel” no gênero fantástico. Nessa direção, Santos (2013), baseada em Tzvetan Todorov, aborda outro conto no ensaio “O fantástico em ‘As formigas’”, a partir de algumas características encontradas também no conto aqui estudado. A narrativa se dá em primeira pessoa e o enunciado toma o discurso figurado na sua literalidade, mantendo a coexistência de elementos que parecem impossíveis. Além disso, a narração se inicia de modo vago, ganhando densidade ao longo da história, atingindo o apogeu apenas no final e “[...] as

metamorfoses são tratadas como um dos elementos principais dos temas do fantástico” (SANTOS, 2013, p.221).

Na mesma linha de pensamento, recorrendo também a Todorov, Silva (2009) lembra que a metamorfose costuma ocorrer em textos definidos como literatura fantástica; nesse caso, apresenta-se na modalidade da antropomorfização – transformação do animal em ser humano.

Ainda sobre a mesma questão, Betella (2011, p.26) considera que

[...] o fantástico na literatura é medido pela recepção, isto é, pelo efeito que suscita no leitor. Esse efeito é a dúvida entre a explicação natural e a explicação sobrenatural para os eventos narrados, com o agravante de atrapalhar a noção de realidade e verossimilhança.

Portanto, analisando a complexidade da saída encontrada pela personagem Alice para lidar com o impasse advindo da sua solidão amorosa, pode-se seguir dois caminhos: a explicação natural que apontaria para um surto psicótico de Alice ou a explicação sobrenatural que leva à antropomorfização, lembrando que as duas possibilidades de interpretação não se excluem; antes, se completam.

Racionalmente é impossível que um homem inventado se materialize frente às pessoas, o que justifica a hipótese de que Alice desencadeia um surto psicótico caracterizado pelo surgimento de delírios e alucinações, em decorrência da forte pressão exercida pelos amigos, especialmente Loris. O conceito de psicose e o mecanismo de funcionamento dessa estrutura psíquica já foram discutidos na análise de “Pomba Enamorada” e serão retomados na análise de “Venha ver o pôr-do-sol”. Nessa direção, apenas a narradora estaria vendo e ouvindo aquilo que ela conta, sendo criada uma realidade completamente diferente daquela percebida pelos demais. Por se sentir inferiorizada e desvalorizada enquanto mulher e incapaz de seduzir um homem, ela inventa de forma delirante e exacerbada um namorado que não existe. A leitura literal da obra a empobrece, por restringir a pluralidade semântica, o que conduz essa análise para a segunda perspectiva com viés metafórico.

Em relação à discussão proposta por Santos (2013), observa-se no conto analisado neste trabalho que é a protagonista quem narra a história, mantendo a coincidência entre os dois gatos *Emanuel*, um que traduz metaforicamente um homem bonito e o outro que literalmente é um animal. Alice brinca e se diverte com a ambiguidade produzida por essa associação: descreve as características do seu namorado imaginário, usando alguns atributos do seu animal de estimação: olhos verdes, mais ou menos comprometido — “[...] tem uma dona, mas sempre consegue dar suas escapadas” (TELLES, 2012, p.44). A trama vai sendo

tecida de forma ascendente; cada vez mais Alice se “enrola” na mentira contada, colocando-se numa situação sem saída quando inventa que o namorado inexistente virá buscá-la. O ponto culminante situa-se no momento em que tocam a campainha e ela, sobressaltada, ouve Afonso dizer que Emanuel chegou. Fantasticamente, o gato virou homem.

Pensa-se que a saída encontrada por Alice para se sentir melhor diante do sofrimento provocado pelas suas dificuldades nos relacionamentos amorosos, resgata a discussão sobre a correlação entre mentira e ficção *versus* verdade e realidade, concernente à produção literária: no final, a ficção vira realidade e a mentira, verdade. Escritores inventam ficções e as escrevem, dando-lhes consistência material e mantendo-as, geralmente, no campo da imaginação; os não escritores, igualmente dotados da capacidade simbólica de utilizar-se das palavras, muitas vezes tentam minimizar os sofrimentos decorrentes das intempéries e frustrações da vida, criando ficções, histórias fantasiosas que alentam a sua solidão. Assim como a Pomba enamorada, personagem do conto analisado anteriormente, Alice não escreve ficção, mas cria uma como forma de suportar a falta de amor e a dificuldade de seduzir um homem, corroborando o pensamento de Eco (1994), segundo o qual se busca na ficção uma fórmula para dar sentido à existência.

O fragmento de uma frase dita pela personagem: “[...] que difícil ser eu mesma! E que fácil!” (TELLES, 2012, p.44), associa-se com a questão da dualidade humana tão presente na obra lygiana e bem representada na letra da música de Caetano Veloso (1986): “[...] cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é”, cujo correlato na perspectiva psicanalítica é a noção de divisão subjetiva entre consciência e inconsciente. No contexto da frase, a protagonista inclui no jogo das ambiguidades a dualidade fácil/difícil de ser o que é, referindo-se à manifestação dessa dupla face quando ela mente e fala a verdade ao mesmo tempo, ao descrever Emanuel.

A maneira como a protagonista se define revela uma autoestima rebaixada, cuja explicação pode ser encontrada nas palavras de Freud (1974, p.115), segundo as quais “[...] o fato de não ser amado reduz os sentimentos de autoestima, enquanto que o de ser amado os aumenta”. Além disso, ele acrescenta que uma das fontes dos sentimentos de inferioridade está no efeito diminuidor sobre a autoestima resultante da compreensão da incapacidade de amar. Portanto, percebe-se que tais características se aplicam a Alice, que não se sente amada e tem consciência da sua incapacidade de amar, expressa na referência ao desejo “morno e preguiçoso” veiculado nas suas poucas e efêmeras relações amorosas.

Há várias referências à questão da virgindade, desde sua valoração social na atualidade até as fantasias que giram em torno do defloramento, o que Alice associa à dor da extração de um dente. Embora Alice diga que deseja ser amada, falada, tocada, de fato ela se mantém

virgem até os quarenta anos e, apesar de usar a sua feiura e a opacidade para justificar o afastamento dos homens, ela própria sinaliza a inconsistência desse argumento a partir do exemplo de Solange, que consegue se fazer uma feia sedutora. Igualmente, a associação feita entre a expectativa de que o primeiro namorado se emocionasse com a sua condição de virgem e pedisse carinhosamente para que relaxasse e as palavras ditas pelo pai para acalmá-la quando ela temia a dor da extração do dente, aponta para uma possível causa das dificuldades de Alice que transcende sua autopercepção depreciada. Como a própria personagem diz, pior que ser feia é ser opaca e, assim como Solange, ela poderia ter feito da feiura, ousadia, e não estaria solitária e virgem. Assim, Alice usa a sua falta de atributos físicos como desculpa para se manter sozinha, mantendo viva a esperança de que um dia chegue um homem idealizado à imagem do pai carinhoso e protetor. Esse paradoxo pode ser associado com alguns motivos apontados por Freud em “O tabu da virgindade” (1917/1976), onde ele se refere à “reação paradoxal das mulheres ao defloramento”, sendo de interesse para fins deste estudo aquele que diz respeito ao “horror ao sangue”, associado às fantasias referentes à dor e à fixação libidinal do amor da menina pelo pai, sobre a qual ele discorre:

[...] nos preocupamos com os desejos sexuais infantis a que estão apegados [...] desejos que, muito freqüentemente, estavam dirigidos para outras coisas que a relação sexual ou que a incluía, apenas, como um objetivo vagamente percebido. O marido é, quase sempre, por assim dizer, apenas um substituto, nunca o homem certo; é outro homem - nos casos típicos o pai - que primeiro tem direito ao amor da mulher, o marido quando muito ocupa o segundo lugar. Depende de quão intensa seja essa fixação e de quão obstinadamente ela seja conservada, quer ou não o substituto seja rejeitado como insatisfatório. (FREUD, 1917/1976, p.188).

Sobre a temática do feminismo, remete-se à crônica “Mulher, mulheres” publicada em *Durante aquele estranho chá*, em que a autora Lygia Fagundes Telles aponta a revolução da mulher como a mais importante do século XX, mas observa que

[...] não se trata aqui da chamada Revolução feminista com tantas polêmicas e conotações ideológicas, esse famoso fervor de tantos acertos e desacertos, agressões e egressões demagógicas, ah, o fervor de congressos e comícios beirando a histeria na emocionada busca da liberdade [...] muito ressentimento na exagerada agressão contra o primeiro sexo e até contra o próprio [...]. (TELLES, 2010, p.41).

Para Telles, a verdadeira revolução teria a “cabeça mais fria”, seria mais paciente e prudente. Assim, criador e criatura, Telles e Alice, problematizam as reivindicações feministas; esta, colocando o amor como a principal delas e aquela, denunciando os excessos

e equívocos da facção do movimento feminista cujas mulheres apregoam o ressentimento e agressões com o sexo oposto e consigo mesmas. Alice se inclina para o extremo oposto à essa postura feminista intransigente e exagerada apontada por Telles, sugerindo uma atitude de subserviência ao homem que a amar e fizer com que seu corpo deixe de ser um inimigo para ela. Inicialmente ela fantasia a possibilidade de conseguir um homem paciente e carinhoso, que lhe peça para relaxar e ache emocionante tirar sua virgindade, mas se sentindo incapaz de conquistar alguém, imagina que se tivesse dinheiro e pudesse manter um homem junto a si, se submeteria às suas exigências e caprichos.

Esse posicionamento da personagem diante do primeiro homem com quem se relacionaria confirma o pensamento freudiano sobre a “sujeição sexual”, expressão tomada de empréstimo ao psiquiatra Von Krafft-Ebing (1892). Assim, para Freud:

Seja quem for o primeiro a satisfazer o desejo de amor de uma virgem, longa e penosamente refreado, e que ao fazê-lo vence as resistências que nela foram criadas através das influências de seu meio e de sua educação, este será o homem que a prenderá num relacionamento duradouro [...] Essa experiência cria, na mulher, um estado de sujeição que garante que sua posse permanecerá imperturbada e que a torna capaz de resistir a novas impressões e tentações estranhas. (FREUD, 1917/1976 p.179).

Abre-se aqui a discussão sobre a relação entre feminismo e posição feminina na parceria amorosa, amplamente discutida na psicanálise atual, numa releitura de Freud, a partir de Lacan. Para exemplificar, recorre-se ao artigo “Feminino e o feminismo – notas sobre Simone de Beauvoir e J. Lacan”, publicado em *Mulheres de hoje: figuras do feminino no discurso analítico* (2012). Nele, a psicanalista Cristina Duba aproxima os dois teóricos citados no título do seu trabalho e tece algumas considerações gerais derivadas das suas reflexões sobre o tema, esclarecendo que: “[...] sabemos todos da importância da luta política do feminismo, da qual somos tributários até para podermos estar aqui falando sobre essas coisas” (DUBA in ANTELO, 2012, p.64), entretanto, para além das teses feministas, aponta a singularidade da escritora mulher, considerando que Simone de Beauvoir é uma escritora “[...] da experiência trágica da existência, da dor e da alegria de existir, do que há de mais extremamente singular, portanto, malgrado sua vontade até, mais que feminista, escreve sobre o feminino” (DUBA in ANTELO, 2012, p.64-65). A ênfase recai sobre a diferença entre a coletividade de mulheres que lutam por direitos iguais numa sociedade patriarcal, e a singularidade de cada mulher, que responde às influências socioculturais de maneiras distintas, a partir da sua história de vida e da constituição da sua subjetividade. A partir dessas proposições, acredita-se que, apesar de todos os avanços conquistados nas lutas feministas,

ainda hoje existem mulheres que, na relação amorosa, por mais emancipadas que sejam cultural e financeiramente, mantêm-se numa posição devastada e submissa.

Tecidas as considerações sobre o conto “Emanuel”, enfatizando o impasse vivido por Alice entre querer encontrar um amor e se sentir incapaz disso, cita-se a observação feita por Carrozza (1992, p.126) sobre as personagens de Lygia Fagundes Telles:

As protagonistas femininas de LFT nunca se tornam completamente amarguradas ou descrentes do amor como tal: muitas delas nunca chegam a perder as esperanças de um dia, quem sabe, encontrar um homem que as ame, mesmo que suas circunstâncias de vida sejam bem desfavoráveis.

Portanto, o que está posto para Alice é a necessidade de manter viva a ilusão do amor e, para isso, apresenta como saída possível diante da realidade da solidão, a criação de uma ficção que possa dar sentido a sua existência e tornar a realidade menos dolorosa.

Passa-se à análise da personagem Maria Camila, que sofre por motivos diferentes de Alice: ela é casada há alguns anos, está envelhecendo e teme ser traída pelo marido com uma jovem mulher que trabalha com ele.

### 3.4 O ENFRENTAMENTO DE MARIA CAMILA

O conto “Um chá bem forte e três xícaras” foi publicado pela primeira vez em 1965 em *O jardim selvagem*. O título antecipa o núcleo temático do texto: trata-se da história de Maria Camila, uma mulher casada às voltas com reflexões sobre a efemeridade da vida e o envelhecimento, somadas ao temor de ser trocada por uma jovem estagiária que está sendo esperada para tomar chá em sua casa. A expressão “bem forte” traduz a intensidade da tensão interna experimentada pela protagonista e as “três xícaras” sugerem um triângulo amoroso.

A etimologia dos nomes indica uma mulher que adota uma postura passiva e subserviente diante de um marido poderoso e imponente, vez que o nome Maria remonta à imagem bíblica da mãe de Jesus — virgem e santa — e Camila significa “serva de uma divindade”, casada com Augusto, nome associado aos imperadores romanos, que representa poder e soberania.

Comentando o estilo narrativo de LFT, Silva, em *Dispersos e inéditos*, destaca que “[...] ela se vale largamente das imagens simbólicas, responsáveis em grande parte pela universalização e densidade de suas tramas” (SILVA, 2009, p.110). Desse modo, Telles descreve a situação-ambiente de forma primorosa, articulando fatores objetivos e subjetivos;

através da descrição do cenário, sugere o estado emocional da personagem e seus conflitos sem explicitar seus pensamentos e sentimentos, fazendo com que esse conto seja, parafraseando Betella (2011), — “quase feito de silêncio” — e o leitor necessite preencher muitas lacunas de sentido, seguindo as pistas deixadas no caminho.

Assim, toda a narrativa é tecida utilizando metáforas bem elaboradas que suscitam múltiplos sentidos: a relação da borboleta com a rosa, a coloração do céu, o zunido da abelha e o barulho das crianças representam o processo de envelhecimento humano, a relação entre velhos e jovens e o conflito vivido pela protagonista. O cenário onde se passa a história é um jardim em que MC observa a ação de uma borboleta que suga o pólen de uma rosa causando o desprendimento das pétalas e provocando sua progressiva morte:

A borboleta pousou primeiramente na haste de uma folha de roseira que vergou de leve. Em seguida, voou até a rosa e fincou as patas dianteiras na borda das pétalas. Juntou as asas que se colaram palpitantes. Desenrolou a tromba. E inclinando o corpo para a frente, num movimento de seta, afundou a tromba no âmago da flor. (TELLES, 1983, p. 63)

Inicialmente a personagem pensa em impedir a investida do inseto contra a flor, segurando-lhe as asas, mas recua e apenas observa, comentando com a empregada Matilde que “Deve ser uma borboleta jovem” (TELLES, 1983, p.63), considerando as asas intactas e a força com que suga o néctar. O adjetivo “jovem” atribuído à borboleta indica uma associação desta com a moça esperada para o chá e da flor com a mulher angustiada. Em seguida, a empregada comenta que a rosa abriu no dia anterior e lamenta que já esteja murchando, evocando a transitoriedade da vida. O impulso contido de MC em relação às asas da borboleta sugere um consentimento diante dos inevitáveis fenômenos da natureza, ou seja, nem a polinização das flores nem o envelhecimento podem ser contidos.

A coloração das nuvens no céu ao entardecer simboliza o crepúsculo da vida: “[...] no céu azul-claro, as nuvens iam tomando uma coloração rosada. Havia uma poeira de ouro em suspensão no ar.” (TELLES, 1983, p.63) e essa última frase suscita uma questão que será retomada adiante: sendo o ouro símbolo máximo de riqueza, o que há de valor no envelhecer para Maria Camila?

O tema secundário nos diálogos entre a protagonista e sua empregada gira em torno de um botão a ser pregado; conversa banal subjacente às inquietações da protagonista, modulada por ela em função da necessidade maior ou menor da presença da empregada perto de si. Assim, quando Matilde diz que perdeu o objeto com o qual executaria a tarefa indicada, MC

sugere que pegue outro na sua caixa de costura, “mas agora não!”. Solitária e angustiada, ela não quer ficar só e prossegue nas suas elucubrações: “A gente vai clareando à medida que envelhece mas as rosas vermelhas vão escurecendo, veja, ela está quase preta” (TELLES, 1983, p.63/64). Nessa passagem da narrativa, compreende-se que a protagonista, ao estabelecer uma diferenciação entre o que ocorre com as pessoas e as flores no processo de envelhecimento, começa a flexibilizar a identificação inicial estabelecida com a rosa “sugada” pela borboleta jovem.

A esse comentário da patroa, a empregada acrescenta que a borboleta ainda piora as coisas, precipitando o escurecimento da rosa vermelha, mas MC, com as mãos trêmulas, contemporiza: “Deixa [...] há de ver que a rosa está feliz por ter sido a escolhida” (TELLES, 1983, p.64). Cabe questionar o que há de felicidade em ser a escolhida para ser “sugada” por uma “borboleta jovem” e morrer mais rápido? Questão que será desenvolvida no decorrer desta análise.

Nessa altura da narrativa, Matilde observa uma andorinha que atravessa o jardim num voo rasante e desaparece atrás da casa do vizinho; suspira e comenta: “acho que essa borboleta já esteve ontem por aqui, a senhora não viu?”. De forma displicente, MC concorda com um movimento de cabeça, enquanto observa as mãos cheias de sardas e acrescenta: “É a mesma”. A presença recorrente do inseto no jardim reflete a insistência dos pensamentos da protagonista sobre a visita esperada para o chá, assim como o prenúncio de sua entrada na história. Dessa maneira, logo a seguir, Matilde pergunta à sua patroa se quer que traga o chá e MC responde: “Estou esperando a menina” (TELLES, 1983, p.64).

Questionada sobre a hora em que a jovem chegará, Maria Camila responde que virá as cinco em ponto, aperta os olhos, inclinando-se para o relógio-pulseira e esconde no regaço as mãos fechadas. A caracterização das reações físicas da protagonista somada à descrição dos ruídos externos expressam a inquietação interior da mulher angustiada: “[...] emerge do silêncio da tarde o zunido poderoso de uma abelha. O riso de uma criança explodiu tão próximo que pareceu brotar de dentro de um canteiro” (TELLES, 1983, p. 64).

Intensificando a tensão dramática, a empregada pergunta se a patroa conhece a “menina” e quantos anos ela tem. Obtendo a resposta de que não a conhece e que a idade é 18 anos, ela retruca: “Mas então não é uma menina!” (TELLES, 1983, p.64). Esse comentário aumenta a angústia da protagonista que fixa o olhar perplexo no céu, volta a consultar o relógio e cruza os braços tentando conter o tremor das mãos.

Em seguida, alguém — não fica claro quais das duas personagens — reafirma: “[...] desde ontem ela já andava por aqui. Cismou com essa rosa, tinha que ser essa rosa” (TELLES,

1983, p.64). A expressão “tinha que ser essa rosa” sugere um fatalismo e faz emergir a questão sobre o porquê tinha que ser MC a escolhida para ser “sugada”, à qual se tentará responder adiante.

Gritos de crianças na rua provocam a fuga da borboleta que recolhe a tromba e voa atarantada; pétalas se desprendem e caem no chão. Num impulso que não se realiza, assim como não segurou a borboleta pelas asas, Maria Camila estende as mãos em direção à corola da flor, mas não chega a tocá-la. Ela não detém o movimento da borboleta e não poupa a rosa do seu destino, assim como não pode evitar o envelhecimento nem a finitude da vida.

Em seguida MC “[...] recolheu as mãos e ficou olhando para as veias intumescidas com a mesma expressão com que olhara para a rosa” (TELLES, 1983, p.65). Embora não esteja claro no texto, supõe-se que seja uma expressão de pesar, tanto em relação à destruição da rosa quanto pelos sinais físicos evidenciados nas mãos. Nessa direção, segundo Baun (2006, p.100/101), não há informação sobre a expressão da protagonista, “[...] mas o fato de ser a mesma indica que vê as pétalas murchas da rosa da mesma forma como vê suas mãos, ou seja, identifica-se com a flor morrendo”.

Seguindo o movimento narrativo, Matilde retoma as perguntas sobre a visita esperada, potencializando a tensão emocional de MC:

- Ela é conhecida do doutor?
- Quem, Matilde?
- Essa moça que vem tomar chá...
- Trabalham juntos – disse Maria Camila passando nervosamente a ponta do dedo sobre a rede de veias. Ela está fazendo um estágio no laboratório. (TELLES, 1983, p. 65)

MC responde que já viu a jovem de longe, não sabe se é bonita e Matilde deduz que deve ser a pessoa que liga de vez em quando procurando o patrão. Paralelamente à conversa, alguém na vizinhança inicia um exercício de piano, tocado sem vontade. Mais uma vez a descrição do ambiente externo reflete o mundo interior da personagem: MC se expressa através de sussurros, apanha a pétala que caiu na relva e leva-a aos lábios lívidos. Tentando por fim às perguntas, divaga: “— São muito amigos. Os velhos, os mais velhos gostam da companhia dos jovens — acrescentou a mulher, dilacerando a pétala entre os dedos. Fez um gesto brusco. — Esse menino era melhor no violino, não era?” (TELLES, 1983, p.65). No gesto e no comentário aparece uma agressividade sublimada que a personagem desvia da

situação vivida e dos questionamentos incômodos feitos pela empregada que, insistente, retoma a conversa perguntando o nome da moça que virá para o chá.

Nesse momento, o garoto para de tocar piano e “[...] o zunido da abelha voltou mais nítido, fechando o círculo em redor de um único ponto. Maria Camila respirou com esforço” (TELLES, 1983, p.66). Assim como o som emitido pela abelha gira em torno de um só ponto, o diálogo entre as duas mulheres gravita em torno de uma mesma questão: a proximidade da chegada da suposta amante do marido da protagonista que, tentando disfarçar sua vulnerabilidade emocional, justifica o esforço para respirar e os olhos inchados alegando estar gripada e determina com firmeza que a empregada siga em frente na consecução da tarefa doméstica pendente. Se anteriormente tivera a empregada perto de si, agora ela muda de atitude, quer ficar só:

Maria Camila relaxou a posição tensa. Olhou o relógio, sacudiu a cabeça e fechou com força os olhos cheios de lágrimas. “Que é que eu faço agora?”, murmurou inclinando-se para a rosa. “Eu queria que você me dissesse o que eu devo fazer!...” Apoiou a nuca no espaldar da cadeira. “Augusto, me diga depressa o que eu faço! Me diga!...” (TELLES, 1983, p.66)

A narradora dá voz à protagonista que clama por orientação sobre o que fazer à rosa e a um homem chamado Augusto que, supõe-se, seja o marido. Segundo Baun, não há no texto nenhuma outra indicação da identidade do marido de Maria Camila, “[...] mas o fato de ela perguntar-lhe o que deve fazer no momento em que pensa que vai ser abandonada por ele mostra o quão dependente é desse homem” (BAUN, 2006, p.103)

A resposta não vem e a mensagem é devolvida ao emissor que se acalma e, enquanto se examina no espelho do estojo de pó, responde a mais uma pergunta da empregada sobre o botão, depois reabre o estojo e passa a esponja em torno dos olhos, como para disfarçar o inchaço e, “[...] vagarosamente lançou um olhar em redor. Examinou as mãos. Sorriu: – Veja, Matilde, minhas mãos estão ficando da cor da tarde, tudo nesta hora vai ficando rosado...” (TELLES, 1983, p.66). Maria Camila fica alerta ao perceber que o menino parou de tocar; os olhos brilham, as narinas ficam acesas, olha para o relógio e fala com energia, dialogando com Matilde:

- Assim que a moça chegar, sirva o chá aqui mesmo, faça um chá bem forte. E traga três xícaras.
- Mas se é só a senhora e ela...
- O doutor pode aparecer de surpresa, é quase certo que ele apareça – acrescentou a mulher limpando do vestido os pedaços da pétala dilacerada que ficara por entre as pregas. Levantou-se. Respirava ofegante. Sorria

ainda: – Quero os guardanapos novos, não vá esquecer, hein? Os novos. (TELLES, 1983, p.67)

Ressoam passos na calçada e à medida que se aproximam, Matilde se coloca na ponta dos pés, tentando ver sobre o muro da casa ao lado e exclama excitada: “– Deve ser ela... É ela!”(TELLES,1983, p.67). A narradora conclui a história, descrevendo a atitude da protagonista no ápice do drama: “Maria Camila levantou a cabeça. E caminhou decidida em direção ao portão” (TELLES, 1983, p.67).

Entende-se que esse conto metaforiza a passagem pelas diversas fases da vida, incluindo os ruídos da infância, o desabrochar da juventude e o crepúsculo da velhice, desvelando fantasias e receios próprios às mulheres maduras, em função dos sinais físicos decorrentes da passagem do tempo, especialmente nas sociedades em que se cultua tão enfaticamente a beleza física medida por padrões midiáticos. Corroborando essa ideia, Carrozza (1992, p.133) postula que para MC “[...] o envelhecimento físico é a principal preocupação [...] no confronto com o homem”. Desse modo, o texto é atravessado por questões referentes às mudanças corporais, atribuindo energia e força à juventude – “[...] as asas ainda estão intactas e está sugando com muita força” (TELLES, 1983, p. 63) e ressaltando o desgaste associado à velhice.

A expressão “[...] limpando do vestido os pedaços da pétala despedaçada” (TELLES, 1983, p. 67) sugere o desprendimento da comoção inicial devida à identificação da personagem com a rosa dilacerada. Assim, entende-se que o texto é perpassado por duas concepções distintas do processo de envelhecimento: uma representada pela relação entre a borboleta e a flor, e outra, pelos momentos do dia e as fases da vida. A primeira tem conotação negativa e mostra uma relação determinista entre um predador e a sua presa totalmente passiva, simbolizando a posição inicial da protagonista que sente o envelhecer como uma fatalidade que a paralisa e mortifica: “tinha que ser essa rosa”. Quanto a essa questão, considerando a falta de elementos textuais claros para explicá-la, intenta-se fazê-lo a partir das observações de Matilde sobre a cor das flores. Segundo ela, as rosas vermelhas do jardim de Maria Camila duravam bem menos do que as de cor branca do jardim da casa de um padre onde trabalhou, o que ela relaciona com o fato de que as flores vermelhas tem mais perfume e por isso elas são mais procuradas pelas borboletas. Dessa forma, na concepção de Baun, essa cor remete a

[...] uma série de imagens relacionadas ao corpo, já que vermelho é comumente associado ao sexo, à paixão, ao fogo, à tentação, ao sangue, ao

inferno [...] As rosas vermelhas, como se precisassem de uma desvantagem sobre as brancas, envelhecem muito mais cedo e rapidamente, enquanto as brancas, castas e puras, duram mais. (BAUN, 2006, p.100)

Pensa-se que a associação apresentada por Baun entre a cor vermelha e algumas imagens concernentes ao corpo indica que, assim como a flor vermelha precisa de uma desvantagem em relação às brancas — durar menos — para compensar o fato de ser mais atraente, também MC pensa que deveria ser penalizada sendo trocada por uma mulher jovem. Seguindo esse pensamento, entende-se que há uma referência velada à concepção preconceituosa e repressora da sexualidade, especialmente na velhice, que parece ter sido internalizada pela protagonista e revelada tanto na frase fatalista sobre a escolha da flor, quanto na maneira como ela, fixando o olhar novamente na borboleta, com uma expressão de repugnância, enuncia: “Chega a ser obsceno...” (TELLES, 1983, p.64). O narrador não explicita a que a protagonista se refere ao utilizar o adjetivo “obsceno”, mas no contexto parece dizer respeito à forma como o inseto “[...] afunda a tromba no âmago da flor” (TELLES, 1983, p.63), expressão com conotação sexual que pode se articular com as suas fantasias e pensamentos.

Na mesma direção Bigio analisa as especificidades do envelhecimento feminino, observando que a sexualidade constitui o centro dessas discussões:

[...] há mais coisas envolvidas nessa questão, fatores psicológicos profundamente enraizados, impregnados nas mentes pela educação, pela religião, enfim, toda a nossa cultura é constituída de mil olhos críticos, interrogativos, de espanto ou curiosos em torno da sexualidade feminina. Na velhice, então, mais espantados ainda. (BIGIO, 2006, p.136)

A mesma autora destaca as conquistas e direitos obtidos pelas mulheres ao longo do último século; entretanto, sustenta que as questões sexuais persistem devido à influência das concepções historicamente repressoras internalizadas, que abolem a atividade sexual na velhice, somadas aos imperativos sociais que preconizam o culto exacerbado à beleza e consideram que as marcas da passagem do tempo no corpo feminino o tornam indesejável para os homens. Enfatiza os componentes psicológicos envolvidos nesse processo, fazendo com que, apesar do discurso de liberação sexual vigente, muitas mulheres ainda hoje incorporem os ditames culturais da abstinência sexual na velhice e cita Maria José Samerlate Barbosa, quando ela afirma que “[...] um dos estereótipos mais arraigados sobre mulheres

idosas é a imagem da mulher velha descrita como aquela que não possui nem evoca sentimentos sensuais ou apaixonantes” (BARBOSA *apud* BIGIO, 2009, p.133).

Contrariando esse estereótipo, Freud (1912) propõe que, em vez da diminuição da libido, o que ocorre na menopausa é um aumento excessivo dessa modalidade de energia que, insatisfeita devido a fatores psicológicos e culturais, pode desencadear sintomas de angústia e ansiedade. Nesse sentido, na conferência XXV— “A ansiedade”— das *Conferências introdutórias sobre psicanálise* ele destaca a influência sobre os sintomas ansiosos de determinadas fases da vida “às quais, como no caso da puberdade e na época da menopausa, se pode atribuir considerável aumento na produção da libido” (FREUD, 1976, p.469). Assim, fica estabelecido um conflito interno entre o aumento da libido e a repressão da mesma, em virtude das influências sociais e religiosas.

Em “Sobre os fundamentos para destacar da neurastenia uma síndrome específica denominada neurose de angústia”, Freud (1894/1976) postula que:

[...] no que se refere à abstinência, não há dúvida de que, no caso das mulheres, existe ainda a questão do recalçamento intencional do círculo de ideias sexuais [...]. O horror que, na época da menopausa, a mulher em processo de envelhecimento sente diante do aumento indevido de sua libido pode agir de maneira semelhante. (FREUD, 1894/1976, p. 129)

Concordando com Freud, Simone de Beauvoir destaca a força do ideal convencional sobre o exercício da sexualidade da pessoa idosa que “[...] interioriza as obrigações de decência e de castidade impostas pela sociedade. Seus próprios desejos a envergonham, e ela os nega [...] Defende-se das pulsões sexuais, ao ponto de rechaçá-las para o inconsciente” (BEAUVOIR, 1990, p.393).

Essas citações figuram como possibilidades de explicação para o sofrimento vivido pela personagem Maria Camila, causado pelo impacto da internalização dos valores e preconceitos veiculados no discurso médico e social sobre o exercício da sexualidade na velhice, provocando “horror” diante do aumento da libido e repressão dos impulsos e pensamentos correlatos.

Quanto à segunda concepção do envelhecimento presente na metáfora do crepúsculo, compreende-se que constitui um contraponto à anterior, já que reflete a mudança de posição de MC, permitindo a percepção da beleza desse momento em que “[...] havia uma poeira de ouro em suspensão no ar” (TELLES, 1983, p.63). Entre uma metáfora e outra, representações das tentativas de elaborar as vivências subjetivas, a protagonista encontra a saída pela identificação da cor rosada da sua mão com a do entardecer. Destaca-se esse ponto da

narrativa que se segue à pergunta lançada ao marido, considerando-se que é no momento em que a personagem consegue formular uma questão sobre as suas ações, traduzindo em palavras a angústia que a dominava até então, que se processa a sua transformação; após um passeio no jardim, imagem simbólica da passagem pela vida com todas as inquietações e conflitos inerentes, MC muda o estado afetivo de angústia para alegria e autoconfiança: “A gente vai ficando rosada também — disse atirando a cabeça para trás. Expôs a face à luz incendiada do crepúsculo. — E riu de repente: — Acho a vida tão maravilhosa!” (TELLES, 1983, p.67).

Considera-se digno de nota uma interpretação distinta e complementar para a mudança sofrida por Maria Camila, proposta por Baun, cuja ênfase é dada ao efeito produzido pela visão da própria imagem no espelho, resgatando a subjetividade de MC e promovendo a assunção da posição ativa diante da situação vivenciada:

A transformação da personagem se dá no momento em que ela enxerga sua imagem no espelho; o ato de ver sua própria imagem faz com que ela se torne sujeito (quem olha) e objeto (quem é olhado) da ação; e pela primeira vez ela o faz de maneira ativa, tomando a decisão de enfrentar a situação. (BAUN, 2006, p. 103/104)

Desse modo, com maestria LFT reveste de complexidade a sua personagem que, por um lado sente pesar diante da imagem das mãos envelhecidas e da flor murchando, por outro, ela deixa que o processo se dê e considera que a rosa pode estar feliz por ter sido escolhida. Compreende-se que tal felicidade alude ao efeito psicológico produzido pela entrada dessa moça na vida de Maria Camila, promovendo uma profunda reflexão sobre a posição assumida até então em relação à maturidade e suas repercussões no relacionamento amoroso. Portanto, “[...] são nestes rápidos momentos, sentindo-se angustiada e desesperada que, entretanto, a personagem consegue vislumbrar uma nova possibilidade de existência em vista da situação que se apresenta” (BAUN, 2006, p.95).

Não há nenhuma indicação no texto sobre o que acontecerá no encontro de MC com o marido e a moça: se ela constatará ou não a traição, será abandonada pelo marido ou aceitará passivamente a traição, fingindo desconhecê-la. O que o texto deixa claro é a mudança de atitude da protagonista: inicialmente angustiada e abatida diante dos sinais de envelhecimento evidenciados nas mãos “rosadas” com “veias intumescidas”, das reflexões sobre a relação entre velhos e jovens e da suspeita de traição, ela se reanima, passa a sorrir, considera bonita a cor rosada da tarde e da sua mão, expressa o sentimento de que a vida é maravilhosa e assume postura decidida ao encaminhar-se para receber a jovem visita. Se antes parecia se colocar na

posição vitimizada da velha que é trocada pela jovem, como se culpasse a si mesma por estar envelhecendo, agora ela muda de posição subjetiva diante da situação, assumindo-se com a idade que tem e pronta para enfrentar uma possível traição. Portanto, entende-se que não há claramente explicitada uma aceitação da traição, mas sim do envelhecimento, com consequente segurança para enfrentar o novo.

Configurado o impasse amoroso vivido pela personagem decorrente do temor de ser trocada por uma mulher jovem, entende-se que a saída encontrada para aliviar o sofrimento infringido pelo temor da traição consiste no enfrentamento da situação representada pela chegada da moça para o chá, passando-se à discussão das possibilidades do desfecho do temido encontro. De acordo com Ataíde:

[...] o mundo interior de Maria Camila, nos breves minutos de espera, se arrasta por uma existência temporal muito grande. Na tensão emocional dum momento, a artista leva a personagem a viver muito mais que o instante. A marcação psicológica, portanto é a que interessa. (ATAÍDE, 1972, p. 103)

Inicialmente, pensa-se que apesar de predominar a temática do desencontro amoroso na contística lygiana, este texto figura como possibilidade de ilustrar um tipo de “saída emergencial para os desiludidos no amor” — já comentado na seção 1 deste trabalho — mencionado por LFT em “O direito de não amar”, que consiste na renúncia do objeto amado sem mágoa nem rancor, com o coração “[...] tão limpo que em meio do maior abandono [...] ainda tenha forças para se voltar na direção da amada como um girassol na despedida do crepúsculo. E desejar que ao menos ela seja feliz” (TELLES, 2010, p.155). Embora na citação acima a referência seja aos desiludidos do sexo masculino, intenta-se estendê-la ao sexo feminino, articulando-a com o conto em pauta, aventando-se como possível decisão a ser tomada por MC a renúncia ao marido caso ele pretenda abandoná-la e viver com a outra, sem ressentimentos.

Outra possibilidade interpretativa deriva da concepção de que a protagonista atribui ao seu envelhecimento a causa da traição e resolve aceitar a situação passivamente, fingindo desconhecer o adultério do marido. Ratificando esse pensamento, Carozza (1992, p.134) aponta a “[...] generosidade não habitual com relação ao afeto do marido por outra mulher” demonstrada pela protagonista e considera que, em “Um chá bem forte e três xícaras”,

[...] em poucas passagens de diálogo, a autora consegue definir as circunstâncias exteriores e o estado de espírito da esposa – e logo se tem todo o panorama emocional de uma vida conjugal em que a mulher tem que aceitar o adultério do marido [...]. (CARROZZA, 1992, p.134)

A expressão “tem que aceitar o adultério do marido” é aqui posta em discussão, observando-se que a ideia de fundo nesse conto não é a aceitação ou não da traição, visto que não há elementos textuais que a afirmem claramente, mas os conflitos decorrentes do processo de envelhecimento, colocando em questão as concepções sociais muito fortes à época da publicação do conto (1965) e que ainda reverberam na atualidade, de que mulheres velhas são fatalmente trocadas por outras mais jovens.

Embora haja tal expectativa cultural, aqui representada pela empregada e suas perguntas insistentes e capciosas, a traição figura como uma possibilidade temida pela protagonista e não uma consequência inevitável do envelhecimento. Nesse sentido, Ataíde destaca a existência de um conflito interior vivenciado por MC, cujos reflexos insinuem-se nas circunstâncias externas que “[...] revelam a angústia, o desespero da mulher que não quer acreditar na possibilidade de o marido ser adúltero, e que a amante deste vem tomar chá em sua casa” (ATAÍDE, 1972, p.107). A palavra “possibilidade” aponta para a incerteza sobre a traição, sem indícios claros no texto de que haja envolvimento amoroso do marido com a estagiária, exceto pelo fato de trabalharem juntos, ela ligar às vezes procurando por ele e serem “muito amigos” (TELLES, 1983, p.65).

Cabe lembrar que esse conto foi publicado há quase cinquenta anos, o que mostra a contribuição de Lygia Fagundes Telles na promoção de reflexão sobre antigos paradigmas referentes ao envelhecimento feminino, presentes não só nesse texto, mas em alguns outros, a exemplo de “Você não acha que esfriou”, que faz parte do *corpus* deste trabalho. Nele, a personagem Kori também sofre pela dificuldade de aceitação das marcas físicas da velhice no corpo e conseqüente sentimento de desvalorização enquanto objeto de desejo masculino. Confirmando essa ideia, Beauvoir considera que a mulher “[...] é vítima até o fim da sua condição de objeto erótico” (BEAUVOIR, 1990, p.428) e no que tange às mudanças físicas decorrentes do envelhecimento, se continua a ser desejada pelo parceiro “[...] ela se adaptará com indulgência à perda de viço do seu corpo. Mas ao primeiro sinal de frieza, sentirá amargamente sua decadência, terá repulsa por sua imagem e não suportará mais expor-se aos olhos de um outro.” (BEAUVOIR, 1990, p.428)

Em ambos os contos aventados acima, teoriza-se que a resolução do conflito de Kori e Maria Camila se dá pela via da elaboração psíquica, conceito aqui retomado para explicar a transformação processada na atitude da personagem descrita no desfecho da narrativa, definido por Laplanche e Pontalis (1979, p.196) como a

[...] expressão utilizada por Freud para designar, em diversos contextos, o trabalho realizado pelo aparelho psíquico com o fim de dominar as excitações que chegam até ele e cuja acumulação ameaça ser patogênica. Este trabalho consiste em integrar as excitações no psiquismo e em estabelecer entre eles conexões associativas.

Dessa forma, a protagonista inicialmente assume posição de vítima das circunstâncias, supondo-se traída como consequência natural e esperada da velhice, mas depois de um processo de reflexão e elaboração representado pelo passeio no jardim, ela reage, saindo desse lugar subjetivo e se posicionando de outra forma; sem negar os sinais da passagem do tempo, ela se enfeita e vai receber a moça que chega para o chá, decidida a enfrentar as novidades que poderão surgir em sua relação amorosa, a partir da entrada dessa moça na vida do casal. Se, no início, é com entonação amargurada que ela expressa o pensamento de que os velhos gostam dos mais novos, no final, a insistência no uso dos guardanapos novos parece apontar para uma forma diferente de pensar a relação entre o velho e o novo.

Assim, considera-se que a escritora Lygia Fagundes Telles inclui-se dentre aquelas que contribuem para a abertura de espaços de enunciação em que as questões pertinentes ao envelhecimento feminino e os conflitos amorosos correlatos sejam problematizadas, contribuindo para a desconstrução das ideias e concepções deficitárias dessa fase da vida.

Procedida à discussão dos quatro contos com protagonistas mulheres, passa-se a discutir mais quatro textos cujos personagens principais são do sexo masculino.

## 4. O AMOR E SEUS IMPASSES EM PERSONAGENS MASCULINAS

Os contos analisados nesta seção foram: “O moço do saxofone”, “Venha ver o pôr-do-sol”, “O noivo” e “História de passarinho”. Utilizou-se como ferramentas teóricas de análise, os seguintes conceitos: sublimação, pulsão, sadomasoquismo, perversão, psicose, desmentido, forclusão, amor-paixão, amnésia, recalque, projeção, desejo, compulsão à repetição, desejo, procrastinação, neurose, id, ego e superego.

### 4.1 O SAXOFONE DO MOÇO

“O moço do saxofone” foi publicado pela primeira vez em 1970, no livro *Antes do baile verde*. Numa composição detalhada do ambiente e das personagens, é narrada a história vivida por um chofer de caminhão que presta serviços para um contrabandista e define-se como frequentador “volante” numa pensão frequentada por anões, engolidor de giletes, músico, quase todos artistas, como revela a dona do estabelecimento, uma “[...] polaca que quando moça, fazia a vida” (TELLES, 1983, p.28). A comida é ruim, ele se incomoda com os anões que circulam por ali e define os frequentadores como “[...] uma corja que entrava e saía palitando os dentes, coisa que nunca suportei na minha frente” (TELLES, 1983, p.28). Mas fica instigado com a música que vem de um saxofone do andar superior: “O que me punha doente era o jeito, um jeito assim triste como o diabo, acho que nunca mais vou ouvir ninguém tocar saxofone como aquele cara tocava” (TELLES, 1983, p.29).

O amigo James, engolidor de giletes, informa que se trata de um músico cuja mulher trai “até com o periquito” (TELES, 1983, p.29), que fica trancado no quarto ensaiando o dia inteiro, não desce nem para comer.

Considera-se digno de nota a exploração do humor característico da obra lygiana destacada por alguns críticos, a exemplo de Lucas:

Esses traços de chiste e humor despontam como episódios cênicos ou narrativos e se enriquecem com os jogos verbais, com as reminiscências grotescas de leituras, com certos comentários divertidos ou irônicos acerca do cotidiano, em que aparecem observações surpreendentes de partes ridículas das personagens, ou mesmo seus cacoetes regidos por atos mecânicos. (LUCAS, 1990, p.68)

O chiste e o humor aparecem na narrativa em alguns momentos nos diálogos entre o chofer e seu amigo. Por exemplo, ao ser questionado se já se deitou com a mulher do moço do

saxofone, James responde: “Mas já vi que não dou sorte com mulher, torcem logo o nariz quando ficam sabendo que engulo gilete, acho que ficam com medo de se cortar...” (TELLES, 1983, p.29).

A música tocada evoca a lembrança de um episódio passado, em que o chofer deu carona a uma mulher em trabalho de parto, gemendo de dor e abafando os gemidos para não “aporrinhá-lo” mais, entretanto, “[...] aquela coisa de abafar os gritos já estava me endoidando” (TELLES, 1983, p.30). Na sua interpretação, portanto, a música do saxofone, “[...] parece gente pedindo socorro” (TELLES, 1983, p.30). Nesse sentido, para Baun,

O som agudo do saxofone é, para o narrador, o lamento do marido traído. A lembrança do outro momento de dor que presenciou – o grito da moça grávida parindo – associa duas dores que são incompreensíveis para ele: homens não compreendem no que consiste a dor do parto, e o narrador em especial não compreende porque o moço do saxofone prefere sofrer a resolver a situação com a mulher. (BAUN, 2006, p.132)

Mesmo dizendo que não tem nada a ver com isso, ele se interessa cada vez mais pela história daquele casal e segue fazendo perguntas a James, frequentador assíduo da pensão e conhecedor de alguns detalhes. O casal dorme em quartos separados, o moço toca num bar e só volta de madrugada. “Mas por quê?” (TELLES, 1983, p.30), quer saber o narrador-personagem da história. A primeira explicação aventada pelo amigo é que uma mulher do tipo dela precisa ter um quarto separado e, além disso, ele supõe, pode ser que o saxofone a incomode. Inconformado, o chofer retruca: “E os outros não reclamam?” (TELLES, 1983, p. 30). Ao que James responde que os outros já se acostumaram e que o músico nunca desce para comer porque tem vergonha dos outros hóspedes. Nesse momento, James emite sua opinião: “— Fico com pena, mas às vezes me dá raiva, corno besta. Um outro já havia acabado com a vida dela” (TELLES, 1983, p.31). Essa é a expressão da opinião geral no contexto sócio-histórico-cultural vigente à época e que ainda hoje reverbera em grande proporção, apesar de todas as quebras de paradigmas e questionamentos de antigos valores. Além disso, entende-se que, no geral, é algo ainda inusitado e alvo de curiosidade a aceitação passiva ou até a convivência com a traição entre os pares amorosos.

Nesse conto, a mulher adúltera não tem voz, assumindo papel secundário, o que condiz com a observação de Silverman (1981, p.170), segundo a qual as personagens femininas nos contos de LFT, às vezes funcionam como “[...] simples catalisadores, presentes apenas para produzir um efeito sobre outras personagens [...] a simples idéia da impudência de uma esposa infiel é motivo de angústia (e impotência) para o másculo protagonista [...]”. O

foco recai sobre o incômodo produzido no protagonista-narrador diante da dinâmica do funcionamento do casal e da resposta dada pelo moço ao questionamento da sua reação à traição.

Baun, em dissertação intitulada *A mãe do menino, Daniela, Helga e Mulher do moço do saxofone*: a representação da mulher em cinco contos de Lygia Fagundes Telles (2006) analisa o conto aqui estudado, na perspectiva da relação de gênero e considera que o comentário de James, assim como a reação dos volantes e frequentadores da pensão

[...] exprime o pensamento que até hoje perdura na sociedade brasileira: o adultério, quando ocorre, é socialmente mais aceitável e compreensível quando cometido por um homem, mas condenável e estigmatizante para a mulher que o praticou. (BAUN, 2006, p.126)

Entende-se que o julgamento dessa personagem ilustra a concepção moralista e machista da época e que, se a autora o aborda, mas encaminha o final do conto para um desfecho inusitado e oposto a essa expectativa, é para colocá-la em cheque, invalidando-a e apontando para outras tantas possibilidades de entendimento da situação.

O chofer observa que o músico começa a tocar justamente quando ela sobe para o quarto com algum homem: “Vi quando ela entrou conversando baixinho com um cara de bigode ruivo. [...] Não demorou nada e o raio do saxofone desandou a tocar” (TELLES, 1983, p.31). Segundo Baun (2006, p.126), “Essa descoberta parece atirar o narrador, que decide deixar claro para ela que deseja ser seu próximo parceiro”. Dessa maneira, resolvido a pagar as contas e sumir, dado o incômodo com a comida ruim, os anões e o saxofone, o chofer recua depois de encontrar com a mulher do saxofonista e ela esbarrar nele, provocando-o. Marcam um encontro e ela dá as orientações sobre a localização do quarto; informação incorreta, ele termina encontrando o músico.

Observam-se alguns detalhes sugestivos na descrição do moço: pálido e magro, de peito cavado, que não pode fumar, com uma cara branca que parecia feita de gesso. Pode-se pensar em alguém com problemas de saúde, o que poderia justificar uma abstinência sexual? Ele apenas não pode fumar porque comprometeria o fôlego para tocar o instrumento? É alguém que prescinde da relação sexual desviando suas pulsões agressivas e sexuais para finalidade artísticas? Perguntas sem resposta, sendo a única claramente enunciada como tal, desconcertante e instigante.

Nota-se a descrição dos movimentos dele sobre o saxofone, “[...] ele corria os dedos compridos pelos botões, de baixo para cima, de cima para baixo, bem devagar, esperando que

eu saísse para começar a tocar” (TELLES, 1983, p.33). Segundo alguns críticos, tal descrição possui conotação sexual, além de simbolizar a tristeza. Assim, Silverman (1981, p.183) considera que “[...] sem falar das suas conotações sexuais, o saxofone é o veículo da música moderna – necessariamente triste (e entristecedor)”. Também Baun (2006) propõe uma interpretação de cunho sexual, considerando que os movimentos do moço sobre o saxofone, descritos acima, são “claramente masturbatórios” e que a resposta que ele dá ao chofer, “[...] acompanhada de carícias no instrumento (que pelo seu formato lembra o órgão sexual masculino) revelam que o músico sente prazer com tal situação [...]” (BAUN, 2006, p.133). Tais comentários serão retomados adiante quando da articulação teórica com os conceitos de sublimação e de sadismo, tomados de empréstimo da psicanálise.

Constrangido e paralisado num primeiro momento, o protagonista pensa em recuar, mas incomodado com “aquela bruta calma”, ele perde “as tramontanas”:

E você aceita tudo isso assim quieto? Não reage? Por que não lhe dá uma boa sova, não lhe chuta com mala e tudo no meio da rua? Se fosse comigo, pomba, eu já tinha rachado ela no meio! Me desculpe eu estar me metendo, mas quer dizer que você não faz nada?. (TELLES, 1983, p.33).

Como se ele tivesse perguntando: por que não reage como esperam que você reaja, de acordo com os códigos morais vigentes? E a resposta vem em forma de uma radical oposição a essa possibilidade: “Eu toco saxofone” (TELLES, 1983, p.33). Após essa conversa, o chofer se desconcerta, encaminha-se ao quarto da mulher, mas “brocha” ao ouvir a música do saxofone e sai em fuga para um ambiente de “escuridão e chuva”, imagem que simboliza uma atmosfera sombria e triste. Segundo Coelho (1971, p.144), LFT criou um mundo ficcional em que a atmosfera tem papel decisivo: “É a “atmosfera” que emana dos seres ou objetos, ou que os submerge, o elemento-chave que domina o leitor e o mantém em suspenso até o final do relato”. O que fica em suspenso para o leitor é o porquê da resposta do moço e da reação do chofer à situação.

Parece ter provocado um forte efeito no narrador-personagem a associação estabelecida entre o grito abafado da mulher que gemia pela dor do parto e o som produzido pelo saxofone que lembrava esse grito. A complexidade psicológica da personagem se apresenta nesse paradoxo: ao mesmo tempo em que é um contraventor machista e preconceituoso, sensibiliza-se com o grito abafado de uma mulher parindo e com a música triste de alguém que supõe sofrer por amor; as duas dores se mostram incompreensíveis e tocantes para ele. Envergonhado e constrangido diante de uma situação inusitada de um casal fora dos padrões esperados, ele foge, atarantado, sem saber como agir.

Um abalo se produz naquele homem machista, convicto de seus valores e princípios até ser confrontado com outras condutas que, de alguma forma, o desconcertam. Nessa direção, Baun (2006, p.132) destaca o desconforto do narrador ante o desconhecido: “[...] a dor do parto e a popularmente chamada “dor do corno”; a primeira pela impossibilidade biológica, e a segunda pela falta de ação do marido [...]”.

Na mesma direção, Carrozza (1992, p. 141) analisa a reação do chofer, diante do confronto direto com o saxofonista:

[...] num determinado momento o motorista acaba se envolvendo com a mulher – sendo, então, confrontado diretamente com o saxofonista. E assim toda aquela problemática vem à tona, provocando a fuga do motorista; numa cena de maneira plástica vai exprimir-se o pânico que o acomete: “Escurelão e chuva. Quando dei a partida, o saxofone já subia num agudo que não chegava nunca ao fim. Minha vontade de fugir era tamanha que o caminhão saiu meio desembestado, num arranco.

Entende-se então que, a partir da metáfora circense, numa analogia aos personagens e papéis vividos cotidianamente por pessoas reais, com defeitos, preferências, valores e sentimentos ambíguos e contraditórios, o conto descreve o drama vivido por um homem de modos rudes, vocabulário vulgar e linguagem chula, preconceituoso em relação às prostitutas e os anões, que se incomoda tanto com a tristeza do músico traído a ponto de “brochar” ao tentar uma relação sexual com a mulher adúltera. Nessa direção, Lucas (1990, p. 68) destaca a riqueza temática e a natureza dos diálogos em LFT: “Ora tensos, ora dramáticos, ora cômicos, integram harmonicamente o tecido ficcional e ajudam o leitor a conceber as personagens, que se apresentam de modo diversificado, com as naturais oscilações de temperamento e de juízo de valores”.

Talvez se possa pensar também na atualização de um sentimento de culpa que remonta ao episódio envolvendo a mulher com dores de parto, preocupada em não aborrecê-lo, abafando os gritos, o que sugere intolerância e impaciência da parte dele e que teria vindo à tona pela similaridade entre os sons: “Agora a música alcançava um agudo tão agudo que me doeu o ouvido. De novo pensei na moça ganindo de dor na carroceria, pedindo ajuda não sei para quem” (TELLES, 1983, p.31). “Não sei para quem” indica que não era para ele, ou pelo menos que ele não se sentia na posição de ajudar àquela moça.

Assim, mostra-se inusitada a conduta do par amoroso alvo de curiosidade de todos ali: como entender um casal, em que o parceiro homem admite passivamente as traições da mulher e, qual a explicação para a informação que ela dá ao chofer, indicando “[...] a porta

que fica do lado da escada, à direita de quem sobe” (TELLES, 1983, p.32), e que vai levar exatamente ao quarto do marido traído, que por sua vez, o recebe sem surpresa, indicando tranquilamente a porta certa.

Segundo Baun (2006, p.127), “[...] não fica claro se o narrador erra de porta ou se as instruções da mulher foram mal dadas, mas o fato é que ele entra no quarto do moço do saxofone” e a cumplicidade entre o casal fica clara no final da narrativa, já que “[...] o próprio moço aponta para o narrador qual o quarto da mulher”, sem demonstrar nenhuma surpresa, nem espanto. Por quê? Seria o moço do saxofone conivente com as traições da sua mulher, pois ele vive com ela uma relação “aberta” em que os pares se permitem o livre exercício da sua sexualidade? Ou se trata de uma relação sadomasoquista caracterizada pelo exercício de dominação com consentimento do parceiro? Se fosse assim, por que a música triste? Ou será que a música triste é uma interpretação do motorista a partir da semelhança que percebe entre os sons emitidos pelo saxofone e os gritos de dor ouvidos numa situação anterior? Por que a música aumenta o tom e a intensidade quando ela se tranca no quarto com outro homem? Surpreende o quanto a narrativa lygiana convoca o leitor a produzir sentido a partir dos finais em aberto e as ambiguidades do texto.

Para Carrozza (1992, p.140) “O moço do saxofone” narra de forma dramática uma história que “[...] se torna “trágica” exatamente pela ausência do elemento ciúme: o pobre saxofonista sabe que sua mulher o engana o tempo todo e a vizinhança sabe quando ela o engana, porque nesses momentos o homem sempre toca saxofone”. Interroga-se aqui se a questão é a falta do ciúme ou de reação à situação. Letargicamente ele não esboça nenhuma atitude que indique uma posição ativa diante da situação: vive isolado num quarto do qual não sai nem para comer, apenas para tocar num bar. Tudo que ele faz é tocar saxofone; a ideia que o texto transmite é que sua vida se resume a isso, sendo a atividade artística sua única fonte de satisfação. A discussão sobre o ciúme será retomada adiante, numa abordagem psicanalítica.

Paes (1995, s/p), em “A arte refinada de Lygia Fagundes Teles” propõe que

[...] não será leitor digno de uma ficcionista como Lygia Fagundes Telles quem suponha que o interesse de suas ficções se esgote o nível do enredo. Ao contrário, o interesse persiste mesmo depois de terminada a leitura, quando, viva ainda na memória a ressonância das situações emblemáticas representadas no livro, ficamos a matutar no esquivo significado das figurações que enriquecem a semântica do dito com as instigações do não dito ou do quase dito.

Entende-se que a situação emblemática que ressoa para além da leitura do texto diz respeito às possibilidades infinitas de arranjos e combinações nas parcerias amorosas, que

transcendem o tempo e explicações racionais e objetivas. Assim, pensa-se que há um acordo tácito entre o casal — ela trai e ele toca o saxofone — que escapa à compreensão dos seus convivas, à medida que se contrapõe às normas de conduta socialmente aceitáveis e vigentes na época.

Segundo Baun (2006), a resposta do moço traído — “eu toco saxofone”— nada significa para o narrador, levando-o a perceber o absurdo da situação em que se encontra e, nesse conto “[...] questões referentes à classe social e ao gênero se cruzam, e a percepção da honra e virilidade masculinas diferem em meios sociais distintos” (BAUN, 2006, p.129). Aponta para uma diferença de classe social entre ambos, supondo que o motorista de caminhão é uma pessoa simples, sem instrução, ao passo em que o saxofonista é um músico, que supostamente teria recebido educação formal, o que resultaria em reações diferentes ao adultério. Entende-se que a resposta do moço aponta para uma saída sublimatória, em que as pulsões são desviadas da sua finalidade, deslocando-se para uma atividade artística: não matar nem bater ou partir pelo meio, mas tocar saxofone.

Destacam-se alguns comentários de LFT sobre este conto; por exemplo, em “Na dor, a busca da beleza”, Julián Fuks (2009, p.30) comenta algumas afirmações de Telles sobre as máscaras usadas pelo escritor quando escreve, fazendo com que ora se identifique com um personagem, ora com outro, além de mencionar o simbolismo do saxofone. Ela diz se identificar com o chofer quando ele se impressiona com a música tristíssima que vem do saxofone, mas também com o saxofonista quando ele responde “eu toco saxofone” e completa: “Essa música do saxofone, tão dolorida, tão linda, é uma inspiração para mim. Dentro da própria dor, da traição, a busca da beleza” (TELLES *apud* FUKS, 2009, p.30). Buscar a beleza dentro da própria dor causada pela traição, expressá-la transformando-a em arte, confirma a proposição de Freud sobre as saídas sublimatórias para o sofrimento. Compreende-se dessa proposição, sobre a autora do texto, que ela, além do narrador e dos demais personagens, também acredita que o marido traído sofre com a situação e que a música expressa tal sentimento. Isso não reduz a multiplicidade de sentidos possíveis, vez que o texto transcende e ultrapassa o seu criador, mas, para fins de teorização, funciona como mais um indício a ser considerado.

Em *Passaporte para a China*, Lygia Fagundes Telles conta vários episódios ocorridos na viagem que fez para o país referido no título; dentre eles, aquele em que ficou retida juntamente com a comitiva da viagem num hotel em Moscou, sem poder circular pela cidade, pois não haviam visado o passaporte em Praga. Ela escreve que nada havia a fazer “[...] a não ser esperar pelo chinesinho que fora tomar providências. E suspirar e seguir o conselho do

poeta Manuel Bandeira: A única coisa a fazer é tocar um tango argentino!” (TELLES, 2011, p.30). À semelhança da resposta dada pelo moço do saxofone, entende-se que tal frase sugere que, diante de algumas situações, nas quais está posta a vontade e decisão de outros, em vez de desesperar ou tomar atitudes extremas, nada resta a fazer a não ser tocar um tango ou uma música triste num saxofone.

Então, a partir da elaboração do conceito de pulsão, se dá de forma mais decisiva a aproximação da noção de objeto na obra freudiana e a de objeto de arte. Resumidamente, Laplace e Pontalis (1979, p.507) apresentam a definição de pulsão nessa perspectiva como “[...] forças internas portadoras constantes de um afluxo de excitação a que o organismo não pode escapar e que é o factor propulsor do funcionamento do aparelho psíquico”. Entende-se como uma pressão interna de caráter irreprimível que força a mente a trabalhar em busca de uma forma de reduzir a tensão produzida pela excitação vivenciada.

No artigo “Os instintos e suas vicissitudes”, Freud (1915) propõe quatro destinos diferentes para as pulsões: reversão a seu oposto, retorno em direção ao próprio eu do indivíduo, repressão e sublimação. Interessa-nos aqui inicialmente, a última possibilidade, sendo o referido conceito definido em “Sobre o narcisismo: uma introdução” como: “[...] processo que diz respeito à libido objetal e consiste no fato de o instinto se dirigir no sentido de uma finalidade diferente e afastada da finalidade da satisfação sexual; nesse processo, a tônica recai na deflexão da sexualidade” (FREUD, 1974, p.111). Adiante, no mesmo texto, ele acrescenta: “[...] a sublimação é uma saída, uma maneira pela qual essas exigências (do ego) podem ser atendidas sem envolver repressão” (FREUD, 1974, p. 112). Assim, a noção de sublimação, segundo Freud, consiste num meio de atingir a satisfação, por um viés que não implica o recalque, diferente do que ocorre com o neurótico que, pelo processo do recalque, dissimula para si mesmo as condições de acesso à satisfação desejada.

Freud atribui ao objeto as características de plasticidade e abertura à variação e articula a invenção artística à sublimação, como um dos destinos da pulsão:

Outra técnica para afastar o sofrimento reside no emprego dos deslocamentos de libido que nosso aparelho mental possibilita e através dos quais sua função ganha tanta flexibilidade [...] Para isso, ela conta com a assistência da sublimação dos instintos. Obtém-se o máximo quando se consegue intensificar suficientemente a produção de prazer a partir das fontes do trabalho psíquico e intelectual. [...] Uma satisfação desse tipo, como, por exemplo, a alegria do artista em criar, em dar corpo às suas fantasias, ou a do cientista em solucionar problemas ou descobrir verdades, possui uma qualidade especial que, sem dúvida, um dia poderemos caracterizar em termos metapsicológicos. (FREUD, 1976, p.98)

Também em “O mal-estar na civilização”, Freud (1976, p.93) faz referência às artes como satisfações pulsionais substitutivas:

A vida [...] é árdua demais para nós; proporciona-nos muitos sofrimentos, decepções e tarefas impossíveis. A fim de suportá-la, não podemos dispensar as medidas paliativas [...] Existem talvez três medidas desse tipo: derivativos poderosos, que nos fazem extrair luz de nossa desgraça; satisfações substitutivas, que a diminuem; e substâncias tóxicas, que nos tornam insensíveis a ela. [...] As satisfações substitutivas, tal como as oferecidas pela arte, são ilusões, em contraste com a realidade; nem por isso, contudo, se revelam menos eficazes psiquicamente, graças ao papel que a fantasia assumiu na vida mental [...].

Segundo Laplanche e Pontalis (1979, p.640) “[...] a hipótese da sublimação foi enunciada a propósito das pulsões sexuais, mas Freud evocou a possibilidade de uma sublimação das pulsões agressivas [...]”. Assim, as pulsões, sejam agressivas ou sexuais, originam-se numa excitação corporal que impulsiona o organismo para um alvo e são passíveis de serem sublimadas, aqui entendidas como desviadas dos seus objetos ou das suas finalidades. A ideia então, no caso do saxofonista, é que ele soluciona tal tensão, gerada pelos afetos envolvidos numa traição, desviando seus impulsos agressivos e sexuais para a atividade artística. Para Freud, nesses casos “[...] a tarefa aqui consiste em reorientar os objetivos instintivos de maneira que eludam a frustração do mundo externo”. (FREUD, 1976, p.98). Diante da realidade frustrante, cada um busca os meios possíveis de lidar com o sofrimento que isso traz.

Partindo do princípio de que o moço sofre com a traição da mulher, resta tentar analisar a escolha amorosa do moço do saxofone, tema levantado no primeiro capítulo desta pesquisa, a partir dos três textos freudianos intitulados “Contribuições à psicologia do amor” (FREUD, 1970), nos quais Freud propõe como “[...] a segunda condição para amar — a condição de que o objeto escolhido deva se assemelhar a uma prostituta” (FREUD, 1970, p.153). O autor comenta a observação feita na sua escuta clínica de que alguns homens se apaixonam por mulheres de “má reputação sexual”, cuja integridade e fidelidade suscitam dúvidas. Essa condição se relaciona com “[...] a experiência do *ciúme*, que parece ser uma necessidade para amantes desse tipo” (FREUD, 1970, p.150); apenas quando sentem ciúmes, a paixão atinge o auge e a mulher adquire grande valor. Esse pensamento se opõe à concepção de Carozza (1992) quanto à ausência do elemento ciúme no texto ficcional em estudo aqui e suscita a interpretação de que há o sentimento, o que não há é a expressão do mesmo da maneira esperada.

Na tentativa de explicar essa modalidade de preferência, Freud (1970) estabelece uma correlação entre a representação que a criança tem da mãe como uma mulher moralmente “inatacável” e o impacto produzido pelas descobertas pré-adolescentes das relações sexuais entre as pessoas e, especialmente, da existência de mulheres de conduta reprovável para os padrões estabelecidos socialmente. Considera que há uma relação inconsciente entre a figura da mãe e da prostituta, apesar do grande contraste entre elas, no pensamento consciente. Esclarece que “[...] já que, há muito tempo, descobrimos que o que, no consciente, se encontra dividido entre dois opostos, muitas vezes ocorre no inconsciente como uma unidade” (FREUD, 1970, p.153/154). Assim, de forma resumida, ele explica a opção masculina por mulheres de moral duvidosa, presumindo que

[...] já não podemos mais considerar contraditório e incompreensível que a precondição de que a pessoa amada se assemelhe a prostituta derive diretamente do complexo materno. O tipo de amor masculino que descrevemos tem os traços dessa evolução e é fácil de compreender como uma fixação das fantasias formadas pelo menino na puberdade – fantasias que, afinal, mais tarde, encontraram vazão na vida real. (FREUD, 1970, p.155)

Assim, compreende-se que há elementos inconscientes envolvidos na escolha amorosa que implicam numa repetição dos protótipos infantis e nesse caso, conjuga simultaneamente as representações da mãe de moral ilibada e, ao mesmo tempo da mãe/mulher que se relaciona sexualmente tal qual fazem, na percepção infantil, as prostitutas. Para Freud, as crianças resistem à ideia da existência de relações sexuais entre seus pais até a pré-puberdade, a partir daí

[...] diz-se a si próprio, com lógica cínica, que a diferença entre sua mãe e uma prostituta não é afinal tão grande, visto que, em essência, fazem a mesma coisa. A informação esclarecedora que recebeu, despertou, de fato, traços de lembrança das impressões e desejos de sua tenra infância que, por sua vez, levaram à reativação de certos impulsos psíquicos. (FREUD, 1970, p.155)

Em alguns casos, portanto, a forma como se deu a compreensão da vida sexual entre os adultos e especificamente entre os pais, associada às fantasias incestuosas envolvidas nesse processo e reeditadas na puberdade, pode, na leitura freudiana, determinar um tipo de escolha que contemple a associação mãe/mulher/prostituta. Na tentativa de problematizar a escolha do moço justamente por essa mulher, buscam-se parâmetros de compreensão como exercício

teórico de interpretação e análise de certos comportamentos e condutas humanas, partindo dos postulados e conceitos científicos existentes, visando destacar os aspectos psicológicos complexos que permeiam a escrita lygiana, enfatizando as saídas encontradas por aqueles que sofrem por amor para aliviar a sua dor. As dores do moço do saxofone, expressas por meios sublimados, artísticos, apresenta-se como um recurso particular, simbólico, espontaneamente encontrado para descarregar o afeto contido através da música triste como representação da tristeza não falada.

Entretanto, considerando que o moço reage normalmente diante dos amantes da esposa sem demonstrar nenhuma surpresa ou incômodo, questiona-se se o relacionamento entre ele e sua mulher pode ser definido como uma relação sadomasoquista, baseada na dominação e submissão com assentimento do parceiro. Faz-se tal observação a partir do subentendido do texto, isto é, de sua zona de ambiguidade, embora não haja referência direta a encontros sexuais entre eles, nem registro de dor física ou mesmo da existência de uma hierarquia entre as partes — elementos definidores das relações amorosas sadomasoquistas.

No texto “Os instintos e suas vicissitudes” Freud (1915/1976) apresenta algumas ideias sobre o processo pulsional que envolve o par de opostos sadismo-masochismo que talvez possa lançar alguma luz sobre essa questão. Sendo assim, entende-se que a relação sadomasoquista é uma via de mão dupla permeada pelas pulsões sádicas, que podem estar voltadas para o próprio sujeito, caracterizando o masochismo, ou para outra pessoa que seria o sadismo propriamente dito. Atente-se para o fato de que Freud inicialmente faz referência ao “exercício de violência ou poder” ao definir o sadismo, embora adiante ele acrescente uma “[...] finalidade especial ao instinto sádico que consiste em não só humilhar e dominar, mas também infligir dor” (FREUD, 1915/1974, p.148). A mulher do saxofonista não tortura nem é torturada fisicamente, mas ela o domina, impondo-lhe sofrimento psicológico: ele não pode fazer nada por que ela não lhe pertence; é ele quem pertence a ela. Portanto, tem-se como indícios dessa modalidade de relação o fato de que ele sabe que é traído e se alimenta da dor para tocar um instrumento fálico que parece lhe bastar como fonte de satisfação.

Resta, em aberto, essa questão, o que não surpreende, considerando-se que a obra lygiana parece a isso se propor: abrir possibilidades de múltiplos sentidos e infinidade de desfechos.

Tendo em comum com “O moço do saxofone” a traição da mulher amada, a personagem Ricardo de “Venha ver o pôr-do-sol”, analisada a seguir, reage de forma bem distinta, premeditando detalhadamente a morte da ex-namorada.

## 4.2 A VINGANÇA DE RICARDO

O conto “Venha ver o pôr-do-sol” foi publicado em *Histórias do desencontro* (1958) e republicado em *Histórias escolhidas* (1964), *O jardim selvagem* (1965), *Antes do baile verde* (1970), *Mistérios* (1981) e *Meus contos preferidos* (2004). A história é contada em terceira pessoa por um narrador heterodiegético<sup>5</sup> que se situa fora da trama e observa à distância o desenrolar dos acontecimentos, sem intervir neles. À sua onisciência, se contrapõe a voz das personagens que se faz ouvir através do uso recorrente de diálogos.

Nesse conto, um dos mais reeditados da autora, observa-se a oposição temática bem definida entre amor e morte; signos de vida e da sua finitude permeiam a narrativa desde seu título que apresenta duplo sentido: o sol simbolizando a vida e o pôr do sol, seu final; desde aí já se anuncia a tragédia que se desenrolará, sendo Raquel convidada para contemplar seu próprio fim.

Trata-se da história de um ex-namorado ciumento e inconformado por ter sido trocado por um homem rico. Ricardo passa algumas semanas insistindo para Raquel aceitar encontrar-se com ele uma última vez e ela acaba cedendo. O nome Ricardo tem origem germânica e deriva da junção dos termos *rik* – poderoso – e *hard* – forte, enquanto Raquel, de origem hebraica, designa “ovelha”, remetendo à ideia de animal a ser sacrificado, que recebe o sofrimento sem se queixar. Sendo assim, o que se nota no texto ficcional é que ele exerce poder sobre a ex-namorada bonita, representada como obediente e passiva, diante daquele que será seu algoz.

Ele marca o encontro num local afastado, com poucas casas, ruas descuidadas, no topo de uma ladeira tortuosa. Ela chega de táxi, vestida elegantemente e reclama do local e da lama que sujou seus sapatos. Ricardo sorri “entre malicioso e ingênuo” e lembra que, quando namoravam, ela se vestia de forma simples e “[...] usava uns sapatões de sete léguas” (TELLES, 1983, p.88). Zangada, ela pergunta se foi para dizer isso que ele a trouxe até ali. Ele elogia sua beleza e diz que precisava vê-la mais uma vez e sentir seu perfume. O uso de palavras afetuosas é uma estratégia usada de forma recorrente por Ricardo para seduzir e convencer Raquel a continuar o passeio; o elogio produz efeito sobre ela que abranda a voz embora continue reclamando do lugar e Ricardo esclarece: “– Cemitério abandonado, meu anjo. Vivos e mortos, desertaram todos. Nem os fantasmas sobraram, olha aí como as criancinhas brincam sem medo [...]” (TELLES, 1983, p.88).

---

<sup>5</sup> Segundo Cardoso “[...] se a personagem-narrador não pertence à história que está a narrar, será um narrador heterodiegético” (CARDOSO, 2003, p. 58)

A frase citada acima, carregada de ironia, denuncia o total abandono do local e faz contraponto com a ausência de medo das crianças mencionadas por Ricardo para tranquilizar Raquel. Além disso, ele comenta que conhece bem o local onde está enterrada sua gente. “Vamos entrar um instante e te mostrarei o pôr do sol mais lindo do mundo” (TELLES, 1983, p.89). Inicialmente perplexa, Raquel o encara, inclina a cabeça para trás, dá uma gargalhada e ironiza: “Me implora um último encontro, me atormenta dias seguidos, me faz vir de longe para esta buraqueira, só mais uma vez, só mais uma! E para quê? Para ver o pôr do sol num cemitério...”. (TELLES, 1983, p.89). Esse comentário expressa o sem sentido do convite e sugere suspeita sobre as verdadeiras intenções do ex-namorado inconformado: ver o pôr do sol, a princípio parece um convite romântico, mas fazer isso num cemitério que tem estreita associação com a morte é, no mínimo, uma proposta bizarra.

Para despistá-la, Ricardo ri também, “[...] afetando encabulamento como um menino pilhado em falta” (TELLES, 1983, p.89). O verbo afetar denota fingimento e o aparecimento das rugas ao redor dos olhos dele, mudando o seu jeito até então jovial para uma expressão astuta, também indicam uma intenção escondida. A descrição da mudança na expressão aparente do protagonista indica a ambivalência interna e a ambiguidade dos objetivos, confirmando o jogo da dissimulação/simulação que fundamenta o texto ficcional.

Ele justifica a escolha do local dizendo que gostaria de levá-la ao seu apartamento, mas além de estar morando num lugar muito humilde, deseja poupá-la do risco de ser vista pelo atual namorado. Ela sugere tomarem alguma coisa num bar, mas ele diz não ter dinheiro e nem aceitar que ela pague com o dinheiro do seu rival: “[...] prefiro beber formicida” (TELLES, 1983, p.89). Aqui se evidencia o incômodo produzido na personagem pela condição econômica privilegiada do homem por quem a ex-namorada o trocou.

Sobre o receio de Raquel de serem os dois “pilhados” juntos, Ricardo dá uma resposta que demonstra o quanto estão isolados: “— Jamais seu amigo ou um amigo do seu amigo saberá que estivemos aqui” (TELLES, 1983, p.90). Em seguida, convida-a a adentrar no cemitério, pedindo que lhe dê o braço, sem medo. Seguem vagarosamente pela longa alameda ensolarada; curiosamente, Raquel se deixa conduzir como uma criança “[...] amuada mas obediente” (TELLES, 1983, p. 90). Causa estranheza a escolha de um cemitério para um encontro de dois ex-namorados; não só ao leitor, mas à própria Raquel que interroga o ex-namorado quanto à escolha do lugar e por quatro vezes pede para ir embora: “Vamos embora, Ricardo, chega” (TELLES, 1983, p. 90); “— Chega, Ricardo, quero ir embora” (TELLES, 1983, p. 91); “— Esfriou, não? Vamos embora” (TELLES, 1983, p. 92) e — “Vamos, Ricardo, vamos” (TELLES, 1983, p. 93).

Ela comenta o quanto acha o cemitério imenso, miserável e deprimente e pede para que ele a leve embora. Diante da nova objeção de Raquel, Ricardo a seduz beijando-lhe discretamente a mão, definindo-se como “seu escravo” e cobrando a promessa que ela fizera de lhe dar um fim de tarde juntos; relembram o antigo romance, ele verbaliza que ainda a ama, mas ela se mantém firme na decisão de manter o novo relacionamento.

A ambiguidade entre pobreza e riqueza aparece tanto em relação às condições do atual e do ex-namorado quanto à miserabilidade do local. Ela conta que o namorado vai levá-la numa viagem ao Oriente e, nesse momento, a raiva suscitada em Ricardo transborda nos seus gestos e expressão facial: ele pega um pedregulho no chão e fecha-o na mão, ao tempo em que as rugas voltam a aparecer em volta dos olhos e a “[...] fisionomia, tão aberta e lisa, repentinamente escureceu, envelhecida” (TELLES, 1983, p.90). Ele retruca lembrando que também a levou para um passeio de barco, o que a entenece novamente e ela, nesse momento, retarda o passo, recosta a cabeça no seu ombro e revela que tem saudades do namoro que durou um ano, “apesar de tudo”. Não há informações no texto sobre o que ela se refere quando diz que não sabe como aguentou tanto tempo, mas a resposta dele remonta à leitura de *A dama das camélias* que a teria deixado fragilizada e sentimental. É sugestiva a referência a um romance que conta a história de um amor impossível entre uma cortesã e um nobre, culminando na morte dela: outro indício que aponta para o desenlace fatal.

Num determinado ponto do passeio, Raquel lê a inscrição em uma laje despedaçada e comenta com desdém: “— Pois sim. Durou pouco essa eternidade” (TELLES, 1983, p.91); Ricardo atira longe o pedregulho que até então mantivera fechado na mão e discorre sobre o encanto que há no abandono na morte e a estupidez da intervenção dos vivos. A descrição minuciosa do ambiente associada às reações e expressões fisionômicas do protagonista, vai transformando o leitor em espectador da encenação engendrada pela escrita.

Ela se aconchega a ele, boceja, dá um beijo na sua face e, ironicamente diz que já cansou de se divertir e novamente pede para irem embora. Entretendo-a falsamente, com uma conversa sobre entes queridos que teriam sido ali enterrados, inclusive uma prima que tinha olhos “meios oblíquos” iguais ao da amada, ele a conduz até um determinado local onde estariam enterrados seus mortos. Observa-se aqui a intertextualidade com a descrição dos olhos de “Capitu” da obra machadiana *Dom Casmurro*.

Segundo Santos e Cánovas “[...] a partir da comparação feita pelo rapaz entre os olhos de Raquel e os de Maria Emília, é dada a cartada final que fará Raquel cair na cilada” (2013, p.209). Movida pelos sentimentos de curiosidade e vaidade, ela desce à catacumba. Nesse momento da narrativa, considerado aqui como um divisor de águas entre a vida e a morte,

entre a simulação/dissimulação do protagonista: “Um pássaro rompeu o cipreste e soltou um grito. Ela estremeceu”. (TELLES, 1983, p.92). Mais uma vez Raquel hesita e, novamente, ele a convence a seguir em frente. Finalmente, chegam à capela onde ele diz estarem enterrados os seus mortos e Raquel ainda não sabe que será incluída entre eles. Ricardo reafirma o abandono e a solidão do local: “As pontes com o outro mundo foram cortadas e a morte se isolou total. Absoluta” (TELLES, 1983, p.92). À medida que eles vão adentrando na capela em direção ao subsolo, ele vai descendo na frente e ela o acompanha, solicitando: “Suba e vamos embora, estou com frio!”. A ambivalência de atitudes de Raquel aparece aqui de forma consistente: todo o tempo a sua fala contradiz a sua ação; ela diz que não quer ir, mas vai.

Gradativamente, a narrativa se encaminha para o desfecho. Raquel percebe a mentira ao constatar que a inscrição na pedra da catacumba era de alguém que morrera há mais de cem anos; nesse instante de horror, descortina-se a verdadeira intenção de Ricardo. Ele sobe as escadas e a observa com um sorriso “[...] meio inocente, meio malicioso” (TELLES, 1983, p.93) e espera que ela se aproxime para trancar a portinhola de ferro e saltar para trás. A expressão citada acima reafirma a dualidade psíquica do protagonista encenada durante todo o texto.

Desde o título e as primeiras linhas da narrativa, pistas vão sendo lançadas pelo narrador quanto ao desfecho trágico da história, na medida em que descreve detalhadamente o ambiente: na frase “A débil cantiga infantil era a única nota viva na quietude da tarde” (TELLES, 1983, p.88), as expressões “débil”, “única nota viva” e “quietude”, metaforizam uma atmosfera sombria e mortificante.

A descrição do protagonista também revela indícios ao longo da trama: “[...] ele sorriu entre malicioso e ingênuo” (TELLES, 1983, p. 88); ele muda de “[...] um jeito jovial de estudante” (TELLES, 1983, p.88) para demonstrar uma “expressão astuta” revelada nas inúmeras rugas que se formam ao redor dos seus olhos, quando então ele não parece tão jovem. Além disso, Oliveira (2013, p. 8) destaca como “[...] outro índice metafórico revelador” do desfecho, a alternância entre o discurso ambíguo e irônico de Ricardo e os comentários debochados de Raquel, que se coloca numa posição de superioridade, por exemplo, ao se referir à riqueza do namorado e à viagem para o oriente.

O enredo culmina no aprisionamento da moça num jazigo completamente isolado, onde ninguém escutaria um chamado. A saída de emergência para esse desiludido no amor consiste na morte da amada por não suportar perdê-la para outro, e sua complexidade psicológica se evidencia na construção do texto, suscitando algumas questões. Nessa direção, Santos e Cánovas (2013, p.206) consideram que a autora retrata “[...] condutas verossímeis no

que concerne à complexa condição humana, seres que, feridos no seu orgulho, agem de maneira cruel, ou que descartam o outro quando este não mais o interessa”.

Analisando o conto em estudo, Oliveira (2011, p.1) aproxima a constística de LFT com a poética de Edgar Allan Poe, no que tange à unidade de efeito como alvo e propõe que o artista “[...] como um estrategista poético, deve, portanto, construir o texto de modo a despertar no leitor o efeito almejado – um estado de excitação”. Betella também (2010) comenta que os contos de Telles adéquam-se à proposição de Poe — pioneiro na sistematização dos princípios do conto moderno — quanto ao conto eficiente na unidade, já que, comumente, revelam parte do seu final logo nas primeiras linhas, caracterizando o recurso do epílogo em vista. Assim, cada elemento da narrativa visa o efeito pretendido, desde o título: inquieta e perturba aquele que lê, à medida que os indícios do final trágico vão aparecendo. Aos poucos as suspeitas sobre as intenções do protagonista vão emergindo e vai aumentando a expectativa quanto ao desfecho da história.

Em relação à motivação do crime, Silva (2009, p.48) analisa que, mesmo distante, o narrador “[...] tende a favorecer a perspectiva de Ricardo e não de Raquel, e isso faz com que, ao final da trama, o leitor acabe achando merecida a pena sofrida pela moça”, como se o assassinato fosse a reparação de um erro, um ato de justiça; entretanto, sugere outro ponto de vista segundo o qual a motivação para o ato criminoso de Ricardo resta sem informações suficientes, sendo objetivo do narrador apontar justamente a inexplicabilidade de alguns atos humanos extremos que causam perplexidade.

Sendo assim, não fica claro o verdadeiro motivo que levou Ricardo a matar Raquel: puni-la por alguma ofensa grave contra ele ou apenas por ter sido trocado por outro, ou simplesmente porque a ama e em sua insanidade e desespero, encontrou essa estranha forma de eternizar o amor, mantendo a posse sobre ela ao aprisioná-la junto à *sua* (grifo nosso) gente. Essa ideia condiz com a opinião de outros teóricos, incluindo Souza e Oliveira. Aquele considera que “[...] num mundo em que a própria vida morre, ele reivindica pateticamente um amor eterno” (SOUZA, 1984, p.31) e Oliveira propõe que “[...] no auge do seu desespero, por não ter mais o objeto do seu amor, Ricardo eterniza e conserva Raquel unicamente para si, prendendo-o naquela catacumba” (OLIVEIRA, 2013, p.12). Ali ele poderá mantê-la afastada do mundo, como se ele passasse a ser seu dono exclusivo, com total poder sobre ela. Algum poder ele já possui, considerando a maneira como ela se deixa conduzir pelo seu braço, mas não o suficiente para manter o relacionamento amoroso; assim, resta a Ricardo consegui-lo à revelia da vontade dela. Na perspectiva de Rougemont (1988, p.153), “[...] só o assassinato

pode restabelecer a liberdade, mas somente o assassinato daquele a quem amamos, pois é isso que nos aprisiona”.

Nesse sentido, Souza (1984) define o conto lygiano como “[...] representação do mundo submetido ao sortilégio da morte” e as suas personagens como “estrategistas da vida” – aquelas que privilegiam o direito da vida em contraposição à lei da morte – e “apologistas da morte”; dentre estes, inclui a personagem Ricardo que exalta o fascínio da morte: “Esta a morte perfeita, nem lembrança, nem saudade, nem o nome sequer. Nem isso” (TELLES, 1983, p.91).

Vê-se que a morte não se apresenta como consumada e não há informações sobre o desenrolar dos acontecimentos posteriores ao abandono de Raquel na catacumba: ele a deixará entregue à própria sorte até morrer? Ou virá vê-la para regozijar-se com o seu desespero? Não há respostas para tais perguntas e o que está posto no texto, para além da possibilidade de uma narrativa linear, é a falta de sentido para alguns atos extremos na esfera do amor, que pode culminar no ato criminoso de matar alguém por não suportar a rejeição.

A temática da morte, tão cara à produção literária de LFT, também constituiu fonte de interesse para os psicanalistas Freud e Lacan. Para o pesquisador vienense “[...] no fundo, ninguém crê na própria morte [...] no inconsciente, cada um de nós está convencido de sua própria imortalidade” (FREUD, 1914-16/1974, p.327). Enquanto o pensador francês acredita que “[...] nem o sol, nem a morte, possam ser olhados de frente” (LACAN, 1988, p.361). Para ambos, a dificuldade de aceitação da mortalidade reside na ferida narcísica profunda no sentimento de onipotência; aceitar que a morte é a única certeza que se tem sobre o futuro implica em admitir a incompletude e a impotência diante do processo natural da existência humana. A autora toca nessa ferida, levando o leitor a esse confronto e, confirmando a proposição lacaniana, coloca como anteparo para que a sua visão se torne suportável, a sutileza da morte suposta, mas não concretizada. Nesse conto, a morte aparece velada, subtendida; poupado do confronto direto, o leitor se deixa conduzir pelas mãos de Ricardo, junto com o narrador e Raquel, nesse passeio que vai da vida à morte inexorável.

Quanto à articulação entre amor e morte, destaca-se o diálogo entre as duas personagens: Ricardo responde ao questionamento sobre a suposta prima, afirmando que ela foi a única criatura que o amou. Nesse momento Raquel confessa: “— Eu gostei de você, Ricardo”. E ele responde: “— E eu te amei. E te amo ainda. Percebe agora a diferença?” (TELLES, 1983, p.92). Duas questões advêm desse diálogo: a diferença postulada por Ricardo entre gostar e amar e, a segunda, referente à relação entre amor e morte: quem ama, mata? A primeira sugere uma diferença relativa à intensidade do sentimento, sendo o amor

mais forte que o gostar a ponto de justificar o ato extremo de matar, o que talvez se possa relacionar com o pensamento freudiano apresentado no texto “Instintos e suas vicissitudes”, no qual Freud postula que o uso de palavras como “ser afeiçoado a”, “gostar” ou “achar agradável”, expressam um grau bastante reduzido de amor e se endereça a pessoas que são necessárias aos interesses da nossa autopreservação. Para ele “a palavra “amar” desloca-se cada vez mais para a esfera da pura relação de prazer entre o ego e o objeto, e finalmente se fixa a objetos sexuais no sentido mais estrito [...]” (FREUD, 1915/1974, p.159).

A segunda indica a linha tênue entre o amor e o ódio, com a possibilidade de reversão num forte desejo de vingança. Portanto, a modalidade do amor demonstrada por Ricardo aproxima-se da proposição freudiana do amor-paixão derivado da idealização do objeto amoroso, em que o amante encontra-se encantado pelo objeto amoroso, colocando-se numa posição servil — em algum momento Ricardo se define como “escravo” de Raquel — e cega, podendo cometer um crime, caso venha a perdê-lo. Na mesma direção, na perspectiva lacaniana, no amor-paixão o amante visa ao outro como objeto e o seu fracasso leva o sujeito a querer se desvencilhar do objeto amado, aviltando-o.

Comentando a possibilidade de mudança do conteúdo de um instinto em seu oposto, Freud aponta a transformação do amor em ódio, acrescentando que é comum encontrar ambos voltados simultaneamente para o mesmo objeto, o que fornece o exemplo mais importante de ambivalência de sentimento. Portanto,

Se o objeto se torna uma fonte de sensações agradáveis, estabelece-se uma ânsia (*urge*) motora que procura trazer o objeto para mais perto do ego e incorporá-lo ao ego. Falamos da ‘atração’ exercida pelo objeto proporcionador de prazer, e dizemos que ‘amamos’ esse objeto. Inversamente, se o objeto for uma fonte de sensações desagradáveis, há uma ânsia (*urge*) que se esforça por aumentar a distância entre o objeto e o ego, e a repetir em relação ao objeto a tentativa original de fuga do mundo externo com sua emissão de estímulos. Sentimos a ‘repulsão’ do objeto, e o odiamos; esse ódio pode depois intensificar-se ao ponto de uma inclinação agressiva contra o objeto — uma intenção de destruí-lo. (FREUD, 1915/1974, p.158-9).

Na discussão presente, partindo dos elementos narrativos, é possível pensar numa ambivalência de sentimentos demonstrada nas palavras de amor de Ricardo e simultaneamente na reversão do seu afeto, desde que Raquel se retrai do lugar de objeto amoroso e não se dispõe mais a lhe proporcionar sensações prazerosas, provocando nele não só a *intenção* (grifo nosso) de destruí-la, mas a sua concretização. Trata-se, portanto de um caso extremo que corrobora as ideias de Silva (2009) e Oliveira (2013) quando associam o

comportamento de Ricardo com uma mente doentia.

Analisando o conto em estudo, Oliveira (2011, p.1) aproxima a constística de LFT com a poética de Edgar Allan Poe, no que tange à unidade de efeito como alvo e propõe que o artista “[...] como um estrategista poético, deve, portanto, construir o texto de modo a despertar no leitor o efeito almejado – um estado de excitação”. Betella também (2010) comenta que os contos de Telles adequam-se à proposição de Poe — pioneiro na sistematização dos princípios do conto moderno — quanto ao conto eficiente na unidade, já que, comumente, revelam parte do seu final logo nas primeiras linhas, caracterizando o recurso do epílogo em vista. Assim, cada elemento da narrativa visa o efeito pretendido, desde o título: inquieta e perturba aquele que lê, à medida que os indícios do final trágico vão aparecendo. Aos poucos as suspeitas sobre as intenções do protagonista vão emergindo e vai aumentando a expectativa quanto ao desfecho da história.

Quanto à característica da obra lygiana em relação aos finais em aberto, Silva (2009, p.101) esclarece: “[...] esse artifício, bastante adotado por outros contemporâneos, tornou possível na literatura a partir das teorizações pioneiras de Poe, que, pela primeira vez, levou em consideração a existência de um leitor do outro lado de seu texto”. Assim, constata-se a influência da obra literária e da produção teórica desse escritor inglês, na ficção da autora em estudo.

Nesse sentido, Silva (2009) comenta alguns aspectos do texto em discussão no livro *Dispensos e inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles* e dedica um capítulo ao diálogo intertextual dele com o conto “O barril de amontillado” de Poe. Segundo ela, as duas narrativas tem a mesma base diferenciando-se nos aspectos superficiais a exemplo do tempo, espaço, situação e caracterização das personagens. Nesta última, a história se passa entre Montresor — meu tesouro — e Fortunato — afortunado — esse último assim nomeado por pura ironia já que será vítima da vingança do primeiro. Montresor é um nobre que vive num palácio em cujo subsolo enterra seus mortos. Da mesma forma que Ricardo, ele premedita o ato criminoso; escolhe um local ermo para conduzir sua vítima, fazendo questão de incorporá-la aos seus defuntos; não se sente malfeitor, mas justiceiro, devido às ofensas sofridas anteriormente e não chega a efetivar o assassinato, emparedando a vítima num cubículo que mal o cabia e deixando-o entregue ao total abandono. Em ambos os contos não se evidencia um grave acontecimento que motivasse o crime, o que suscita ambiguidade, já que existe a hipótese de “[...] a agressão ter sido de fato insignificante [...] e as mentes doentias de Montresor e Ricardo a terem ampliado até ficarem proporcionais à vingança infligida” (SILVA, 2009, p.87). Observa-se outra diferença no que se refere à relação entre as

personagens: em “Venha ver o pôr-do-sol”, a afronta se dá no campo do amor, já no outro conto, envolve questões de negócio. Compreende-se que, no entendimento de Silva, uma das possibilidades de interpretação consiste em pensar que os atos criminosos, cruéis e premeditados dos protagonistas se devem a mentes transtornadas que os cometem sem uma motivação plausível.

Sobre isso, no texto “Encenações perverso-irônicas no conto”, publicado no livro *Lygia Fagundes Telles entre ritos e memórias*, Oliveira (2013, p. 194) destaca o jogo irônico e perverso da escrita de LFT: “[...] todo bom texto literário, que tem como marca a linguagem carregada de significados, traz uma certa dose de perversão”, referindo-se ao que há de “imprevisto, sorrateiro e felino” na obra dessa autora. Usa como exemplo as mudanças ocorridas no comportamento de Ricardo, descritas através das alterações fisionômicas que se operam nele. Assim, o narrador “[...] vai descrevendo a personagem acompanhando as transformações psicológicas num vaivém, explorando magistralmente as ambiguidades, deixando no leitor uma atmosfera de dúvida e apreensão” (OLIVEIRA, 2013, p.195). A ironia, referida no título do artigo, revela-se no uso das ambiguidades, imprecisão e falta de sentido que perpassa o texto ficcional e nos superlativos usados para descrever características das personagens: Raquel é fidelíssima e o namorado atual ciumentíssimo e riquíssimo. E a encenação perversa aparece na dissimulação das verdadeiras intenções do protagonista associada à ausência de remorso ou culpa de sua parte e a pretensão do crime perfeito.

Oliveira (2013) recorre à teoria psicanalítica para explicar o conceito de perversão, lembrando que esse campo do conhecimento postula três estruturas psíquicas, a saber: neurose, psicose e perversão. A cada uma delas, corresponde um mecanismo de funcionamento mental que define a maneira como o sujeito lida com as frustrações impostas pela civilização que o impele a renunciar ou adiar as satisfações pulsionais. Dessa forma, Freud problematizou a noção de normalidade apontando o que havia de comum entre aqueles que o procuravam buscando alívio para o sofrimento psíquico e as demais pessoas ditas “normais”. Entende-se que sua proposta não foi de negar a distinção entre normal e patológico, mas de demonstrar que as vivências relatadas por tais pessoas revelavam conflitos que se encontram presentes também no comportamento dito normal. Segundo Safatle (2010, p.2), a diferença consiste no fato de que

[...] o patológico transforma em motivo de quebra aquilo que o comportamento normal é capaz de suportar sem cindir-se ou dissociar-se. Por exemplo, a ambivalência entre amor e ódio na relação com o objeto de desejo [...] é um traço que encontramos em todo comportamento.

Portanto, é pela intensidade e pela forma como o sujeito reage às frustrações impostas pelo convívio social que o impede de dar livre vazão à realização dos seus impulsos, que se caracterizará a distinção entre normal e patológico ou doentio. Nesse sentido, as ações realizadas por Ricardo apontam para essa possibilidade, demonstrando uma dificuldade maior em lidar com a perda do amor de Raquel, à qual reage de forma extremada e insana, desrespeitando as leis da cultura e desconsiderando a vontade do outro; a sua deve prevalecer.

Afastada a intenção de patologizar a personagem, lembrando que se trata de uma representação/encenação ficcional, intenta-se compreender a ação praticada, associando-a inicialmente com a estrutura perversa, cujo mecanismo de funcionamento mental a psicanálise nomeia “desmentido”, referindo-se à forma como o indivíduo nega a castração imaginária — a falta do pênis na mulher que institui a falta nos seres humanos — e a castração simbólica que aqui nos interessa, referindo-se ao conhecimento e simultâneo desmentido das leis humanas que regulam os comportamentos sociais. Nessa direção, no artigo “Perversão: estrutura ou montagem”, Pires distingue as vertente sexual e social da perversão: “O fetiche [...] não só pode ser representado por um *chicote*, como por um *bastão de comando*” (*grifo nosso*) (PIRES *et. al.*, 2004, p.4).

Desse modo, associa-se o ato criminoso de Ricardo com a dimensão social da perversão caracterizada por dois indicadores fundamentais: a transgressão e o desafio à lei. A maneira como ele manipula e conduz Raquel ao confinamento caracteriza uma transgressão às normas e regras sociais e legais e constitui o enfrentamento de um desafio dada a dificuldade que teve em convencê-la a ir ao encontro e em levá-la até a tumba onde a encarcera, além de implicar a ideia do crime perfeito que nunca será descoberto; ele detém o “bastão de comando”, na medida em que se sente dono do corpo e da vontade da ex-namorada, como uma forma de negar a incompletude humana corolário da aceitação das frustrações impostas pela realidade. Neste aspecto, Carrozza (1999, p.155) ressalta o cinismo de Ricardo frente à realização perfeita do ato criminoso, cuja descrição “[...] adquire uma força expressionista, num misto de elementos plásticos (a evocação da mulher no jазigo) e acústicos (gritos, uivos)”.

Outra possibilidade de entendimento gira em torno da ideia de que, em vez do mecanismo do desmentido da castração imaginária e simbólica, trata-se de outro mecanismo: a forclusão, comum à psicose e caracterizada por uma rejeição radical da realidade material com conseqüente construção de outra realidade totalmente distinta, conforme esclarece Freud em “A perda da realidade na neurose e na psicose”:

Em uma psicose, a transformação da realidade é executada sobre os precipitados psíquicos de antigas relações com ela – isto é, sobre os traços de memória, as idéias e os julgamentos anteriormente derivados da realidade e através dos quais a realidade foi representada na mente. (FREUD, 1924/1976, p.232)

De acordo com essa perspectiva, à medida que ocorre o rompimento da relação e a realidade se torna insuportável para Ricardo, ele começa a criar uma nova realidade baseada nas antigas lembranças e julgamentos anteriores. Assim, tendo em vista a hipótese de que Ricardo teria enclausurado Raquel numa tentativa desesperada de manter sua posse, decorre a ideia que ele criou outra realidade, totalmente delirante, na qual a história de amor entre eles se eternizaria. Dada a dificuldade de metaforizar, interpretando literalmente as palavras como se fossem coisas, o desejo de prender Raquel leva-o a prendê-la literalmente e isso o desangustia pela possibilidade de acreditar que continua tendo sua posse.

Passando à análise da complexidade psicológica da personagem Raquel, questiona-se a forma como ela se submete e se deixa seduzir, enternecer, conduzir por Ricardo, até o extremo no qual isso conduzirá, suscitando uma primeira interpretação que remonta ao pensamento freudiano, já apresentado no capítulo anterior, sobre a escolha objetal nas mulheres. Segundo ele, a necessidade de amor das mulheres, especialmente se elas forem belas, “[...] não se acha na direção de amar, mas de serem amadas; e o homem que preencher essa condição cairá em suas boas graças” (FREUD, 1914/ 1974, p.105). Explicação possível para entender a posição de Raquel diante do estranho convite: o fato de se sentir amada por Ricardo o coloca em boas graças diante dela.

Na mesma análise já citada, Oliveira (2013) observa que o novo namorado e a perspectiva de casamento próximo fazem com que Raquel tenha uma visão limitada do cemitério, atentando apenas para os aspectos físicos de sujeira e descuido. Além disso, “[...] seu egocentrismo a cega, e as expressões incontroladas de Ricardo, reveladoras a olho nu, de rancor e desejo de vingança, passam despercebidas” (OLIVEIRA, 2013, p.5).

Além dessa interpretação, para além da narrativa dos acontecimentos, pode-se também pensar no aprisionamento de Raquel como metáfora da submissão e consequente posição de morta-viva na qual algumas mulheres se deixam ficar na parceria amorosa, deixando-se seduzir por elogios e belas palavras. Prova disso são as notícias veiculadas na mídia, a todo o tempo com informações referentes a crimes passionais e suicídios decorrentes de decepções amorosas. Na melhor das hipóteses, o bombardeio vem da mídia; na pior, a notícia chega

vinda de mais perto, de pessoas conhecidas e próximas; nesse conto lygiano, ficção e realidade se aproximam e alimentam reflexões em busca de compreensão.

Concluindo a análise de “Venha ver o pôr-do-sol”, observa-se que nos contos lygianos “[...] a morte se representa como o destino ineludível da vida e, sobretudo, porque o drama da vida resulta da trama da morte” (SOUZA, 1984, p.32). Dessa forma LFT ressalta a complexidade humana resultante da dualidade de sentimentos e ações, intensificando a tragicidade da vida e desvelando a impossibilidade de explicar os atos humanos mais extremos. O convite feito por Ricardo a Raquel, inclui os leitores que os seguem, para se defrontar com a morte anunciada, para todos.

O protagonista Miguel de “O noivo”, tratado a seguir, encontra uma saída muito diferente; acorda com amnésia no dia do seu casamento, esquecendo-se que iria se casar e quem era a noiva.

#### 4.3 O ESQUECIMENTO DE MIGUEL

“O noivo” foi publicado pela primeira vez em *Histórias escolhidas* (1961) e teve poucas republicações, sendo a mais recente em *Um coração ardente* (2012). Com foco narrativo em terceira pessoa, o texto mescla diálogos e utiliza o monólogo interior para revelar pensamentos e emoções do protagonista Miguel, cujo nome significa em hebraico “aquele que é similar a Deus” e deriva da junção dos termos *mi-quem*; *ka-como* e *El-Deus*.

Analisando a obra lygiana, Betella (2010) propõe como categorias do gênero fantástico: o estranho, o insólito e o maravilhoso e aponta “O noivo” como um dos contos fantásticos de LFT que investe “[...] na causalidade do real, na permanência do estranho, na trivialidade do insólito [...] as situações mais cotidianas ganham aspectos no mínimo inusitados, como um lapso de memória levado ao extremo da descrição e da duração” (BETELLA, 2010, p.25). E para justificar a inclusão desse conto no gênero fantástico, acrescenta que “[...] não é só de fantasmas, morte e susto que vive o sentimento do fantástico. A tensão psicológica gerada por algumas narrativas nos perturbam tanto quanto a expectativa causada pela ambientação fantasmagórica [...]” (BETELLA, p.26/27). Portanto, no desenrolar da história de Miguel, uma forte tensão psicológica se produz a partir de um lapso de memória que sustenta a narrativa até o final.

Miguel se inquieta ao acordar na manhã de uma quinta feira, 12 de novembro, e ser lembrado pela empregada de que deveria se arrumar para um casamento do qual não se

recorda. A descrição do ambiente e a linguagem metafórica utilizada revelam o conflito interior da personagem:

Parou diante do espelho oval da parede que parecia flutuar na sombra assim como um grande peixe luminoso no fundo do mar. É isso, um peixe luminoso, é poético, mas não estou num navio que afundou, estou no meu quarto e com Emília me acordando para o casamento, mas casamento de quem?... (TELLES, 2012, p.57)

Na citação acima, a analogia proposta entre o casamento e um navio afundado, denuncia uma visão pessimista e até catastrófica de tal rito social, enquanto que, na frase “*grande peixe luminoso*” (grifo nosso), os adjetivos usados podem sugerir um enaltecimento da própria imagem, concordando com a etimologia do nome Miguel. Aos poucos ele vai deduzindo que é o dia do seu próprio casamento e a inquietação vai aumentando, pois não lembra com quem se comprometera a esse ponto.

Inicialmente, pensa que a empregada Emília está enlouquecendo, inventando um casamento que não existe, confundindo-se com algum outro que deve ter ocorrido há muito tempo atrás: “A coitada devia estar delirando, já estava velha e a velhice é o diabo! Como se chamava aquela doença de esquecer o tempo presente?” (TELLES, 2012, p. 57).

Desvia o pensamento, evocando a lembrança de uma das suas amantes, “Naná das cerâmicas”, que agora anda fazendo escultura e prevê que ela o presenteará com “[...] um busto de Voltaire, uma cabeça imensa com a cabeleira caindo até o ombro e o sorriso” (TELLES, 2012, p.57). Mais uma imagem simbólica de grandeza aparece associada à figura masculina.

Nesse momento da narrativa, Miguel faz referência à ordem médica severa ao uso de cigarro, limitando a apenas um e nunca em jejum, e compara esse profissional com um terrorista que proíbe os melhores prazeres desta vida “tão curta!”. Sabe-se que essas recomendações são comuns e indiscutíveis, mas partindo da ideia da unidade de efeito como objetivo dos contos lygianos, nos quais todos os elementos narrativos conduzem ao objetivo de criar expectativas no leitor, resta a dúvida se o protagonista tem algum problema de saúde mais sério que esteja interferindo no seu estado emocional e comprometendo a sua memória. Além disso, observa-se que a pergunta feita inicialmente sobre a doença que estaria acometendo Emília levando-a ao esquecimento das coisas atuais, em seguida será direcionada para ele mesmo. Dessas considerações deriva uma questão sobre a natureza dos

esquecimentos e lapsos de memória: será que é preciso estar doente para esquecer uma ocasião importante na vida, como o casamento?

Na sequência discursiva, ele imagina que poderia ir nadar no clube, almoçar com a amante Naná e “[...] depois passaria pelo escritório, quinta-feira? Nada de importante hoje, dois encontros e à noite pegariam um bom cinema [...]” (TELLES, 2012, p.57). Aqui se completa o perfil social da personagem: trata-se de um advogado bem sucedido financeiramente, que mora sozinho e é servido por uma empregada doméstica que o acorda e serve café da manhã na cama; não precisa cumprir horário rígido de trabalho, podendo numa quinta feira apenas dar uma “passadinha” no escritório.

Apesar da tentativa de desviar o pensamento, Miguel não tem como escapar da realidade concreta que se coloca à sua frente: há um terno novo, saído há pouco da loja para ele usar. Conclui que Emília estava certa: “[...] quem não está batendo bem sou eu, tenho um casamento e devo ser o padrinho porque se vou com essa roupa assim elegante é porque sou o padrinho. Mas padrinho de quem?” (TELLES, 2012, p.58). Imagina se seria de algum cliente, mas pondera que são todos mais velhos, já casados e com amantes e que ninguém casaria com uma amante com essa “pompa” toda. Nesse momento, dirigiu-se até o espelho e nele se viu “[...] embaçado como uma figura de sonho” (TELLES, 2012, p.58). Essa metáfora revela o desconhecimento de si mesmo, experimentado pelo protagonista que se vê como se sente: confuso, sem controle sobre a própria vida, tal qual um peixe no fundo do mar, conforme ele se refere no início da narrativa.

Examinando a vestimenta que se encontra estendida na poltrona, encontra no paletó uma etiqueta brilhosa com o nome *Cordis*, palavra latina que significa “coração” e cujo étimo se apresenta em outras palavras da nossa língua, a exemplo de “recordar” – trazer de novo ao coração –, que introduz uma aproximação com a noção de memória. Talvez se possa inferir que metaforicamente, a etiqueta está ali para trazer de volta ao coração de Miguel o amor que ele esquecera.

Quanto aos bolsos do paletó, o narrador julga oportuno registrar o contraponto com o brilho da etiqueta: “Ah, lá estava a etiqueta brilhosa, *Cordis*. Os bolsos vazios, claro” (TELLES, 2012, p. 58). Ressalta-se aqui o paradoxo representado pelos atributos — “brilhosa” e “vazios” — denunciando a dualidade humana decorrente da divisão subjetiva entre consciente e inconsciente. A hipótese é que Miguel, ao mesmo tempo em que se vê grandioso e luminoso, também se vê dividido e conflitado quando se trata de amor: nesse terreno, o homem rico tem os bolsos vazios.

De tal maneira a personagem se encontra assustada diante da inquietação que vai crescendo dentro de si, que não consegue conter o tremor das mãos quando a empregada bate na porta. Ela pergunta se pode entrar para trazer o café dele e lembra que o horário do casamento se aproxima. Na sequência da cena, Miguel empalidece ao abrir o armário onde guarda a maleta usada para pequenas viagens e percebe que ela não está lá. “Quem teria levado essa maleta e por quê?!”. (TELLES, 2012, p.59). Mais um esquecimento que o angustia e o aproxima da realidade dos fatos: “Perdi a memória! [...] Mas se eu me lembro de tudo, como é que perdi a memória?” (TELLES, 2012, p.59). Ele passa em revista mental seus dados pessoais, profissionais e familiares, incluindo detalhes da infância; lembra onde guarda o relógio deixado pelo pai e o medalhão com o retrato da mãe fantasiada de espanhola, a cor do casarão onde o avô morava, dentre outros detalhes. Para se certificar, ele confere os locais lembrados e constata que os objetos lá se encontram; em seguida, esboça um gesto na direção da poltrona e se pergunta: “E então?” (TELLES, 2012, p.59).

Confrontado com a verdade, vê-se diante do problema devidamente configurado: ele se lembrava de tudo, menos do casamento: “[...] essa faixa da memória continuava apagada, só aí a névoa se fechava indevassável. A começar por essa noiva que se diluía no éter, mas e essa noiva?” (TELLES, 2012, p.59). Associa com os contos de fadas nos quais o príncipe manda buscar a noiva em algum reino longínquo, sem nunca tê-la visto, tendo acesso apenas a um lenço, uma mecha de cabelo ou um retrato e lamenta não ter sequer uma foto da desconhecida. Ironicamente, LFT alude à concepção romanesca do amor idealizado, estabelecendo um contraponto com o amor humanizado e desromantizado, como propõe Marcos Antonio Martiliano Silva no ensaio “O amor desromantizado em Lygia Fagundes Telles”. Segundo ele

[...] desromantizado [...] não quer indicar um tipo de desesperança no amor em nossa autora, mas apenas um redirecionamento do lirismo amoroso, cuja graça e “encanto” sem dúvida existe, e transborda de sua obra, mas de um modo completamente alheio aos arrebatamentos do romantismo folhetinesco. (SILVA, s/d, p.2)

Desse modo, sem nenhum indício que o ajude a lembrar, Miguel rememora as mulheres com quem se relacionou e as possíveis candidatas à noiva, mas não se decide por nenhuma. Em primeiro lugar vem a lembrança de Dora “[...] amor breve que começou na chácara, com encontros noturnos no celeiro, sob o voo negro dos morcegos. Mas Dora já estava casada. E vou me casar hoje com alguém que não sei quem é” (TELLES, 2012, p.60) Nesse ponto do texto, ele finalmente enuncia a verdadeira situação que está vivendo.

Lembrado o casamento, resta a segunda lacuna mnêmica: com quem vai se casar? Pensa em perguntar a Emília, pois ela sabe, mas recua porque seria ridículo e denunciaria sua loucura. “Mas o que seria loucura, recusar a realidade ou pactuar com ela?” (TELLES, 2012, p. 60). Sabe-se que essa pergunta ecoa na humanidade ao longo dos tempos. Na literatura, por exemplo, destaca-se *O elogio da loucura* de Erasmo de Roterdã e *O alienista*, de Machado de Assis, em que o conceito de loucura é problematizado.

Ele segue tentando identificar o nome da noiva, especulando agora sobre a possibilidade de ser Naná, mas ela “[...] era desquitada. Este casamento vai ser na igreja e a noiva é solteira ou viúva. Ela deve ter exigido todo o ritual e não abriu mão de nada! E eu, que papel estou fazendo nisso tudo?” (TELLES, 2012, p.60). A percepção que ele tem da futura esposa da qual nem lembra o nome é contaminada por desconfiança e ameaça: ele se sente pressionado e submetido a uma mulher exigente, a ponto de questionar qual o seu papel nesse processo; talvez o daquele tipo de “louco” que pactua com a realidade, sem questionar o próprio desejo e apenas se deixa levar pelas demandas sociais.

Gradativamente vai descartando outras candidatas: a viúva Rosana “de carinha lavada”; Jô com quem tivera um caso durante quatro anos; e mais Cecília, Amanda, Regina, Virgínia, Vera, nenhuma delas preenche a lacuna na memória. Ele recebe a bandeja de café trazida por Emília e a encara desconfiado, suspeitando que houvesse algo diferente no sorriso dela, além do ressentimento por passar a ter uma patroa, depois do casamento. Numa demonstração clara do mecanismo de projeção<sup>6</sup>, ele acha que ela está esquiva, chocada e sombria, assim como achou no início que era ela quem estava louca.

Considera-se que o ápice do texto encontra-se na cena descrita pelo narrador, em que Miguel observa o café fumegante, aspira-lhe o cheiro e destaca o negro da sua cor, ao passo em que pensa: “E se eu der um chute nessa roupa, não caso, não me lembro de nada, esse casamento é uma farsa!” [...] “Enlouqueceu na manhã do casamento”, diria o jornal. “É que eu não sei também até que ponto me comprometi. Até que ponto” (TELLES, 2012, p.61).

Nessa altura da narrativa, o amigo Frederico entra no quarto de Miguel, reclamando do atraso dele e apressando-o. A descrição dessa cena revela o estado emocional do protagonista, cada vez mais acuado: “Miguel baixou o olhar. Frederico era seu amigo mais querido. Contudo, viera buscá-lo para *aquilo*” (TELLES, 2012, p.62). O destaque no pronome demonstrativo “aquilo” demonstra total aversão ao matrimônio, que se coloca como

---

<sup>6</sup> Projeção – “[...] operação pela qual o indivíduo expulsa de si e localiza no outro, pessoa ou coisa, qualidades, sentimentos, desejos, e mesmo “objectos” que ele desdenha ou recusa em si” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1979, p. 478)

inominável. Pálido e nervoso, ele quis rir de alguns comentários chistosos do amigo, mas “[...] os lábios se fecharam numa crispação” (TELLES, 2012, p.62). Para completar a encenação, Emília chora ao ver o patrão sair com o amigo dele e diz — “Não gosto de ver” (TELLES, 2012, p.62). Ao que Miguel, em pensamento, retruca: “nem eu”. Esse diálogo reforça a ideia do pesar em torno do acontecimento, como se estivessem falando de algo extremamente ruim, insuportável de se ver.

A seguir ele entra no carro, procura relaxar a tensão muscular, afunda o corpo na almofada e fecha os olhos: paletó largo demais, colarinho apertado, cabeça doendo, tudo incomodava, “[...] mas agora estava inexplicavelmente tranquilo. Deixava-se conduzir” (TELLES, 2012, p.63). A tranquilidade advém do consentimento em aceitar a realidade, o que resgata a pergunta que ele se fizera anteriormente sobre o que é ser louco. Ele não a responde diretamente, mas a narrativa mostra que ele se acalma quando consente em se deixar levar, ao passo que se atormentara e sofrera enquanto recusava a realidade. Tranquilo, mas ainda se sentindo acuado, chega à igreja e se espanta com o grande número de pessoas; fecha o vidro do carro, numa atitude de esquiva e pensa que gostaria de ser o garoto que vende revistas perto dali ou até um gatinho preto que andava nas proximidades.

Suando, com os lábios ressecados, Miguel caminha pela nave da igreja, como um autômato: “O perfume das flores era morno assim como nos velórios. E essa nódoa no lenço. Sentia-se enfraquecido como se todo seu sangue e não apenas algumas gotas tivesse se esvaído naquele corte” (TELLES, 2012, p.63) A nódoa de sangue no lenço, resultante do corte que fizera no rosto ao se barbear apressadamente, aparece metaforizando o esvaecimento de Miguel. É ao preço de se esvaír como sujeito que ele segue, à deriva. Ou seria uma alusão à morte do protagonista, à qual ele assiste incrédulo? Alguns elementos narrativos que enfatizam a dramaticidade da situação, aproximando-a de um velório, vão sendo tecidos aos poucos, como se Miguel estivesse, inconformado, assistindo ao próprio enterro.

Seguindo em direção ao altar, Miguel observa a tia Sônia toda vestida de preto, “[...] mas por que ela veio de preto?” (TELLES, 2012, p.63); novamente uma alusão ao ritual do velório, em que tradicionalmente as pessoas vestem preto que simboliza luto. Ele sente pesar ao ver Naná e imaginar o quanto ela deve estar triste, observa seu sócio conversando com alguns amigos e vê de longe algumas ex-namoradas. Portanto, a analogia entre os dois rituais, talvez possa ser pensada a partir de duas perspectivas distintas: a primeira, referente ao conflito experimentado pelo protagonista em relação a assumir um compromisso institucionalizado com uma única mulher apenas para atender as exigências sociais; a outra

interpreta o conto como uma representação alegórica da morte, figurando essa noiva desconhecida e misteriosa da qual ele não consegue escapar.

A essa altura dos acontecimentos, “[...] num desfalecimento, Miguel quis se apoiar em alguma coisa, mas não havia nada ao alcance para se apoiar. A cabeça latejou com mais violência” (TELLES, 2012, p.64). Nesse instante, a tia Sônia se aproxima afobada, avisando que a noiva acaba de chegar. Considera-se esta passagem como o momento de maior tensão na narrativa, envolto num clima de suspense:

Abriu-se a porta no alto da escadaria e a noiva foi surgindo lentamente como se estivesse estado submersa abaixo do nível do tapete vermelho. E agora viesse à tona sem nenhuma pressa, primeiro a cabeça, depois os ombros, os braços... Tinha o rosto coberto por um espesso véu que flutuava na correnteza do vento como a vela desfraldada de um barco. Laura? (TELLES, 2012, p.64)

O sofrimento do protagonista se prolonga, pois ainda não consegue identificar a noiva que se esconde atrás de um véu espesso: “O vento soprando e a indevassável nebulosa deslizando pelo tapete. Miguel adiantou-se. Deu-lhe o braço adivinhando-a sorrir lá no fundo dos véus. Não seria a Margarida?” (TELLES, 2012, p.64). Sente a mão enluvada que se apoiou no seu braço leve como se a luva estivesse vazia.

[...] nada lá dentro, ninguém sob os véus, só névoa, névoa [...] Entregou-se. Ouvia agora a cantiga de roda lá da infância com uma menina ajoelhada tapando o rosto com o lenço, “Senhora Dona Sancha, coberta de ouro e prata...”. Ele então avançava para a roda, entrava lá onde a menina se escondia e a descobria, “Queremos ver sua cara!” (TELLES, 2012, p.64).

Finalmente, levantado o véu, Miguel a encara enquanto pensa: “Que estranho. Lembrei-me de tantas e justamente *nela* eu não tinha pensado...” (TELLES, 2012, p.65). Assim a narrativa é encerrada e o final surpreendente atordoa o leitor, deixando sem respostas as perguntas que perpassam todo o texto: Quem é essa mulher? Por que Miguel comparece ao casamento se demonstra tanto horror ao mesmo? A que se deve o esquecimento dele justamente em relação ao casamento e à noiva?

Quanto à possibilidade de interpretar o conto como uma alusão à morte do protagonista, encontra-se a mesma perspectiva na análise feita por Berenice Sica Lamas, em sua tese de doutorado intitulada *Lygia Fagundes Telles: imaginário e a escritura do duplo*, da UFRGS, em que ela observa que “[...] desde o início do conto tem-se indícios de que o casamento daquela manhã é uma metáfora para outra passagem: a morte” (LAMAS, 2002,

f.145). Para ilustrar essa percepção, destaca a descrição das batidas na porta, suaves associando com um processo de passagem e com as batidas do coração de Miguel que se articula com o nome do alfaiate *Cordis*; o problema de saúde sugerido pela menção às recomendações médicas aponta para um ataque cardíaco como causa da morte. Além disso, considera que a “[...] tessitura da narrativa converge para representação de um cortejo fúnebre” (LAMAS, 2002, f.155). Pensando assim, reafirma-se a singeleza do projeto literário de LFT quando, mais uma vez, como já foi discutido na análise de “Venha ver o pôr-do-sol”, ela cuida de colocar um anteparo entre o leitor e a morte, representando-a metaforicamente, na forma de uma noiva diáfana: “[...] ninguém sob os véus, só névoa, névoa” (TELLES, 2012, p.64).

Entretanto, considerando a multiplicidade de sentidos que a narrativa lygiana possibilita, a ênfase nesse trabalho será dada às questões suscitadas pelas atitudes e emoções do protagonista que revelam a complexidade psicológica da saída encontrada por ele para o conflito amoroso que consistiu no esquecimento do seu próprio casamento.

Logo no início da narrativa, temendo estar enlouquecendo, ele questiona a si mesmo se sua insanidade estaria em aceitar o casamento ou esquecer-se dele. Numa leitura ampliada dessa questão, pode-se pensar na proposição freudiana apresentada no texto homônimo de 1930, sobre o mal estar na cultura resultante da imposição de restrições à livre satisfação dos instintos e desejos humanos. Para Freud, consiste num grande dispêndio de energia psíquica o esforço para conciliar essas tendências opostas: viver à revelia das normas e regras sociais conduziria à barbárie, ao passo que submeter-se completamente a elas, causaria adoecimento psíquico. Assim, na nossa cultura, estabelece-se que as pessoas “devem” se casar a certa altura da vida, sob pena de serem olhadas com estranheza quando não o fazem, como se algo estivesse errado com elas. Entende-se que aqui LFT denuncia um tipo de insanidade humana que consiste em atender as exigências culturais sem questionar o próprio desejo, retratando a tarefa difícil de conciliá-los, assim como os recursos possíveis utilizados para tal enfrentamento. No caso de Miguel, ao questionar a definição de loucura, ele aponta o esquecimento como a defesa utilizada para recusar a realidade indesejada.

Comentando o tratamento dado à memória nos contos de LFT, Silva observa que “[...] além de seletiva e traiçoeira, a memória costuma ser caprichosa. As lembranças do passado ora são convocadas deliberadamente, ora atropelam a mente do personagem como um caudal” (SILVA, 2009, p.217). Nesse caso, a memória de Miguel se mostra seletiva e a pergunta que ele faz a si mesmo o impulsiona a buscar a resposta que implicará na tomada de consciência daquele fragmento da realidade objetiva que não consegue lembrar.

Ele pensa em recuar e não concretizar o casamento, mas se contém, pois não sabe até que ponto se comprometeu, evidenciando o conflito psíquico criado em torno do seu desejo. A expressão “até que ponto me comprometi” fica sem conclusão: não se sabe a que está se referindo, mas pensa-se no compromisso afetivo que aparece subjacente ao ato matrimonial enquanto convenção social e que o impulsiona a seguir em frente. O desejo se insinua aí onde a lacuna aparece na linguagem e o sentido escapa; ele poderia recuar, mas não o faz:

E se disser *Não!* Seria fácil, “chega, não sei de nada”. Mas teria que saber até que ponto tinha se comprometido. Um jogo difícil, sem regras e sem parceiros. Quando deu acordo de si, já estava na hora da cerimônia. A solução era prosseguir jogando. (TELLES, 1012, p.62)

A citação acima indica que Miguel se deixa levar rumo ao casamento, entrando no jogo das regras sociais, sem questionar tal decisão, fazendo-o apenas às vésperas da sua realização. Já se comentou anteriormente que o lapso de memória é, na perspectiva psicanalítica, uma manifestação do inconsciente e como tal denuncia algo que foi recalcado, mas retornou; ou seja, em algum momento o protagonista vacilou em relação ao casamento, mas ele recalcou<sup>7</sup> — afastou da consciência — essa ideia e não parou mais para pensar nela, até que isso retorna, em forma de lapso, denunciando sua divisão subjetiva: caso ou não caso? É isso mesmo que quero ou estou me deixando levar pelas expectativas dos outros?

Referindo-se ao pensamento freudiano, Silva afirma que qualquer psicanalista faria o diagnóstico de amnésia histérica, considerada a “[...] relutância que os homens têm em assumir compromissos, [...] Miguel quer apagar da memória algo que lhe é desagradável e faz isso sem saber. Vai passar” (SILVA, 2009, p.217). Nesse caso, entende-se que a referência feita à histeria diz respeito a um traço estrutural e não à estrutura histérica propriamente dita, cujos indicadores não são identificados no texto e são discutidos de maneira mais aprofundada na análise de “História de Passarinho”.

Laplanche e Pontalis propõem que na amnésia histérica “[...] não se trata de uma abolição ou de uma ausência de fixação das recordações, mas do efeito de um recalçamento” (1979, p.53). Nessa direção, no texto “O mecanismo psíquico do esquecimento”, Freud destaca a participação do processo de recalçamento nas falhas da rememoração e esclarece que

---

<sup>7</sup> Recalque – processo psíquico cuja “essência consiste em afastar determinada coisa da consciência, mantendo-a à distância” (FREUD, 1915/1974, p.170)

[...] a função da memória [...] é desse modo sujeita à restrição por uma tendência da vontade, exatamente como qualquer parte de nossa atividade dirigida para o mundo externo. Metade da amnésia histérica fica definida quando dizemos que as pessoas históricas não sabem o que elas não *querem* saber [...] (FREUD, 1976, p.324).

Carrozza corrobora tais explicações, chamando atenção para o fato de que no caso de Miguel.

[...] exatamente a identidade da mulher referencial é que vai ser abolida de sua memória, acentuando assim o absurdo do casamento como coroamento da união entre o homem e a mulher. Supondo-se ainda que uma decisão como essa deveria ser tomada de forma consciente pelo homem, é exatamente no plano do inconsciente que essa personagem vai ficar “bloqueada”, negando-se a aceitar aquela realidade. E cria essa espécie de “amnésia” parcial. (CARROZZA, p.138)

Seguindo esses pensamentos, entende-se que a personagem sem saber afasta da consciência o fragmento da realidade que gera conflitos, recalçando-o. Entretanto, as contingências da vida, forçam-no a retomá-lo, a duras penas. Ele procrastina o enfrentamento com tal impasse, supostamente criado em função da dúvida entre casar — o que implica num comprometimento maior com uma única mulher — ou permanecer solteiro e sem responsabilidades.

Curiosamente, é evocada uma lembrança infantil de forte valor afetivo que de algum modo se atualiza na situação presente — uma brincadeira que consistia em levantar o lenço que encobria o rosto de uma menina, para descobrir quem era ela, acompanhada de uma melodia que descreve essa figura feminina como ornada de ouro e prata: “Era como se estivesse ali à espera não há alguns minutos mas alguns anos, toda a duração de uma vida” (TELLES, 2012, p.64). Ao tratar da influência das vivências infantis na vida adulta, Freud afirma que “[...] ninguém contesta o fato de que as experiências dos primeiros anos de nossa infância deixam traços inerradicáveis nas profundezas de nossa mente” (1976, p.333). Sendo assim, é como se ele estivesse esperando pela menina da infância, presentificada na figura da noiva enigmática cuja escolha se deu por motivações inconscientes, já que na busca que fez no seu estado de consciência normal, não a localizou. Grande suspense é encenado quando ele levanta o véu e finalmente vê a futura esposa e constata que jamais imaginou que seria justamente ela.

Ainda em relação à brincadeira evocada, pensa-se que a satisfação obtida nela e que se repete na atualidade, consiste não em descobrir o rosto velado, mas na excitação que antecede esse momento: “[...] a sedução do mistério envolveu-o como um sortilégio, agora estava excitado demais para recuar.” (TELLES, 2012, p.64). Numa tentativa de explicação, associa-se tal fenômeno com o conceito freudiano de “compulsão à repetição” forjado por Freud para explicar o modo de funcionamento do aparelho psíquico a partir da observação de que “[...] a repetição, a reexperiência de algo idêntico, é claramente, em si mesma, uma fonte de prazer” (FREUD, 1976, p.53). Independente de ter sido prazerosa ou desprazerosa a situação vivida, a ênfase recai na excitação experimentada que marca o corpo e fixa um determinado modo de satisfação pulsional. Assim, apesar da face de sofrimento que é relatada na narrativa, Miguel segue adiante movido pelo “[...] jogo difícil, sem regras e sem parceiros” (TELLES, 2012, p.62) que o assusta, mas ao mesmo tempo excita, qual ele joga consigo mesmo, brincando de velar/desvelar o seu objeto de amor.

O mistério que gira em torno da mulher escolhida remonta ao enigma do feminino tratado por Freud no texto “Feminilidade”, de 1937, no qual ele lembra que “[...] através da história, as pessoas têm quebrado a cabeça com o enigma da natureza da feminilidade” e admite que o seu empenho em explicar como a mulher se forma “[...] certamente está incompleto e fragmentário” (FREUD, 1976, p.165). Por fim, depois de muita discussão e tentativas de explicação, ele orienta aos leitores:

Se desejarem saber mais a respeito da feminilidade, indaguem da própria experiência de vida dos senhores, ou consultem os poetas, ou aguardem até que a ciência possa dar-lhes informações mais profundas e mais coerentes. (FREUD, 1976, p.165).

Consultada a escritora LFT, observa-se que o enigma da feminilidade é aqui representado/encenado com mestria: quem é essa mulher que se esconde sob um véu indevassável e cuja verdadeira face apresenta-se como um mistério a ser desvelado: “A cantiga da infância voltou mais próxima, “Senhora Dona Sancha!...Quem, quem?”(TELLES, 2012, p.64).

Com base na multiplicidade de sentidos que a contística lygiana suscita, pode-se pensar ainda que a história de Miguel simboliza o desejo masculino de que a mulher seja um eterno mistério, fazendo-se presença/ausência como condição para a manutenção do amor, conforme preconiza Lacan na definição de amor como “dar o que não se tem”; ou seja, em vez de alimentar a ilusão de completude do outro, buscando corresponder ao que supõe que

ele deseja, mostrar-se como realmente é, incompleta e imperfeita — “indevassável nebulosa” —, fazendo-se causa do desejo masculino, aqui representado pelas questões: quem é essa mulher que não se dá a ver, a não ser sob um véu?

Passa-se agora à discussão do protagonista anônimo de “História de Passarinho”, que sofre sozinho e calado em virtude do desamor da esposa e desprezo do filho, tendo como único amigo um pássaro que o inspira a buscar a liberdade.

#### 4.4 A FUGA DO HOMEM RUIVO

Neste texto de apenas três páginas — “História de passarinho” —, publicado pela primeira vez em 2000, no livro *Invenção e Memória*, Lygia Fagundes Telles conta a história de um homem infeliz e um passarinho ao qual ele se afeiçoa e cuida, através de um narrador que se atém na maior parte do tempo à descrição dos fatos.

Destaca-se a intertextualidade com o romance *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, em que o pássaro sofrê metaforiza o aprisionamento de Gabriela às amarras do casamento, iniciado quando Nacib a presenteia com o pássaro, ao mesmo tempo em que a proíbe de servir comida no bar: “Tristes os olhos de Gabriela. O sofrê rompia o peito, canto de rasgar o coração. Tão triste os olhos de Gabriela” (AMADO, 1975, p.231). Tal qual ocorre no conto lygiano em pauta, a liberdade do pássaro é concedida pela protagonista da história e coincide com a sua própria libertação: “Foi pro quintal, abriu a gaiola em frente à goiabeira. O gato dormia. Voou o sofrê, num galho pousou, para ela cantou. Que trinado mais claro e mais alegre! Gabriela sorriu” (AMADO, 1975, p.234). Em ambos os textos ficcionais, a identificação com o pássaro produz efeitos que motivam a mudança de atitude das personagens diante do aprisionamento subjetivo e as incitam a buscar a liberdade.

Lucas (1990, p.63) destaca a vocação de LFT para a história curta que requer “[...] ação condensada e virtuosismo técnico capaz de criar caracteres em sumários lances e de explorar tensões dramáticas em cenas objetivas e diálogos curtos”. Não está explicitado o período que de duração dos fatos narrados, mas o curto texto condensa a dinâmica familiar na qual o discurso da esposa e do filho revela uma depreciação da figura do homem que, por sua vez, assume postura submissa e acomodada diante da situação; entretanto, identificado com o pássaro privado de liberdade, inesperadamente ele larga o emprego no cartório e a família e desaparece sem que ninguém conheça seu paradeiro.

Contrapondo às personagens lygianas retratadas com viés cômico, a exemplo de Pomba enamorada e James, de “O moço do saxofone”, Malcom (1971) faz referência a um

tipo de “sobriedade intimista” que corresponde à caracterização do protagonista feita ao longo deste texto, cujos sentimentos e emoções permanecem ocultos até sua revelação no ato final.

Logo na abertura do conto, há uma referência à suposição de que apenas um estado de loucura poderia justificar uma atitude dessa natureza: “[...] um ano depois os moradores do bairro ainda se lembravam do homem de cabelo ruivo que enlouqueceu e sumiu de casa” (TELLES, 2000, p.95). Na ocasião que o fato ocorreu, a mulher levantou os braços para o céu afirmando que ele era um santo e os vizinhos não questionaram, pois o considerava um bom homem. Buscando uma justificativa para si e para os outros, a esposa abandonada sussurra como se estivesse falando para ela mesma “só pode ter enlouquecido” e responsabiliza o passarinho pela atitude do marido: “[...] de uma coisa estou certa, tudo começou com aquele passarinho, começou com o passarinho” (TELLES, 2000, p.95). A repetição das últimas palavras da frase confirma a necessidade de se convencer do que está dizendo.

A voz narrativa descreve a forma como o pequeno animal entrou na família e como era visto por cada um de seus membros: “[...] o homem ruivo não sabia se era um canário ou um pintassilgo. Ô, Pai! caçoava o filho, que raio de passarinho é esse que você foi arrumar?!” (TELLES, 2000, p.95) Essa frase indica o desprezo do garoto pelo animal, desconsiderando a importância que tinha para o pai e na sequência do diálogo, percebe-se que o mesmo sentimento se estende a ele: “Você não sabe nada mesmo, Pai, nem marca de carro, nem marca de cigarro, nem marca de passarinho, você não sabe nada” (TELLES, 2000, p.96)

Utilizando o discurso indireto livre, o narrador conta os pensamentos do protagonista diante desse comentário do filho, demonstrando o quanto o entristece:

Em verdade, o homem ruivo sabia bem poucas coisas. Mas de uma coisa ele estava certo, é que naquele instante gostaria de estar em qualquer parte do mundo, mas em qualquer parte mesmo, menos ali. Mais tarde, quando o passarinho cresceu, o homem ruivo ficou sabendo também o quanto ambos se pareciam, o passarinho e ele. (TELLES, 2000, p.96)

A sequência discursiva sugere uma analogia entre o crescimento dos filhotes de animais e os filhos dos homens: assim como não dá para conhecer a raça a qual pertencem os primeiros logo ao nascer — pintassilgo ou canário — também não se pode precisar as mudanças que podem ocorrer no comportamento das crianças em formação. A maneira como o pai reage à resposta agressiva do filho, sugere certa surpresa diante disso, como se o garoto até então tivesse agido para com ele de forma diferente.

A descrição desse momento revela uma forte carga de afeto negativo, levando o protagonista a desejar ir embora dali para qualquer outro lugar e mais tarde, quando o filhote

crece, é com ele que o homem estabelece uma relação afetiva e de identificação e não com o próprio filho. Entende-se, portanto, que esse instante condensa o modelo do relacionamento pai/filho permeado pelo descaso por parte do menino, causando grande sofrimento ao pai.

Quanto ao relacionamento com a esposa, há indícios textuais de que é igualmente caracterizado pelo desprezo pelo menos na maioria do tempo, mostrando-se na forma como se dirige ao marido, chamando-o de “Velho” — substantivo que iniciado com letra maiúscula adquire valor de nome próprio, nesse caso com conotação depreciativa: “Ai!, o canto desse passarinho [...]. Você quer mesmo me atormentar, Velho” (TELLES, 2000, p.96). Talvez se possa entender o passarinho como objeto catalizador dos afetos negativos direcionados ao homem; assim, o que mãe e filho demonstram em relação à ave estende-se ao homem e, de alguma maneira, elucida especularmente para ele a situação não confrontada até então.

A frase “O menino esticava os beiços, tentando fazer rodinhas com a fumaça do cigarro que subia para o teto, Bicho mais chato, Pai, solta ele” (TELLES, 2000, p.96) suscita dúvida sobre quem está fumando. Se for o filho, supõe-se que constitui uma ironia tratá-lo por “menino”, já que o ato de fumar é geralmente atribuído a alguém em idade mais avançada; nesse caso, indica uma posição infantilizada do filho rapaz. Na voz do filho, nota-se que o comando para o pai soltar o passarinho, não é pelo objetivo de devolver-lhe a liberdade, o que seria compartilhar o mesmo sentimento de afeição, mas pelo incômodo que o canto da ave lhe causa.

A ênfase na forma carinhosa com que o homem e animal se tratam é revelada na repetição da cena na qual o primeiro enfia os dedos pela grade da gaiola e o pássaro se agita, cantando como se não pudesse parar mais e oferecendo a cabeça para o contato. Na despedida, enquanto o homem vai se afastando, o pássaro se debate contra as grades, num esforço extenuante buscando a saída. O homem assiste algumas vezes a essas tentativas e pensa: “Eu sei, você quer ir embora, você quer ir embora mas não pode ir, lá fora é diferente e agora é tarde demais.” (TELLES, 2000, p.96). Falando com o pássaro, imagem de si, esse pensamento revela, por um lado, uma posição de acomodação diante da situação, mas por outro, também mostra que está vindo à tona o sofrimento até então calado diante da sensação de aprisionamento numa vida infeliz. Assim, segundo Silva (2009,p.164) “[...] ambos, passarinho e homem, estão privados da liberdade: o primeiro, preso atrás das grades de uma gaiola; o segundo, preso à estrutura familiar, sua jaula doméstica” (SILVA, 2009, p.164).

Poliqueixosa, além do pássaro, a mulher reclama de tantas outras coisas e lamenta, reincidentemente, do que desejou ter e o marido não deu, assim como da decisão de se casar com ele:

Não esquecer aquela viagem para Pocinhos do Rio Verde e o trem prateado descendo pela noite até o mar. Esse mar que, se não fosse o pai (que Deus o tenha!), ela jamais teria conhecido, porque em negra hora se casara com um homem que não prestava para nada, Não sei mesmo onde estava com a cabeça quando me casei com você, Velho. (TELLES, 2000, p.96).

Quando ela baixa o tom da voz, ainda furiosa, mas já sem saber a causa desse estado de humor, ele fecha o livro e vai se distrair conversando com o passarinho que acolhe mansamente seu contato. Uma das formas de amenizar seu desconforto diante da situação é a leitura, atividade da qual o protagonista gosta e à qual recorre nesses momentos de fúria insana da esposa.

Demonstrando a instabilidade afetiva da mulher sempre insatisfeita, é descrita a cena que se segue à catarse reivindicatória:

Decorridos os cinquenta minutos das queixas, e como ele não respondia mesmo, ela se calava, exausta. Puxava-o pela manga, afetuosa, Vai, Velho, o café está esfriando, nunca pensei que nesta idade avançada eu fosse trabalhar tanto assim. O homem ia tomar o café. (TELLES, 2000, p.96)

As demonstrações esparsas de afeto dirigidas ao homem contribuem para a construção de personagens mais complexas com sentimentos ambivalentes. Assim, pelo modo como aparece no texto, essa é uma situação recorrente ao longo da vida do casal — ela reclamando exaltada e ele calado e quieto; depois de algum tempo, esvaziada da insatisfação, volta-se para ele afetosamente, oferece café e ele aceita. Presos na repetição, ambos são coniventes com a manutenção do relacionamento desgastado. A temporalidade é relativizada sem demarcação clara entre as épocas e aqui a palavra “Velho” e a expressão “nesta idade avançada” indicam a passagem do tempo.

Numa das vezes em que brincava com o seu animal de estimação, o homem esqueceu-se de fechar a porta da gaiola e quando volta para cobri-la, gesto que fazia às noites, ela estava vazia: o passarinho havia fugido. Tal fato produz efeito impactante sobre a personagem: “Ele então sentou-se no degrau de pedra da escada e ali ficou pela madrugada, fixo na escuridão.” (TELLES, 2000, p.97). Nessa frase, chama atenção o fato de que não são os olhos que ficam fixos na escuridão, mas o sujeito como um todo, indicando a dimensão do efeito produzido nesse sujeito.

Se na aparência o protagonista não deixa transparecer o que se passa internamente, a atitude tomada a seguir denuncia a agitação interna em curso desde a chegada do pequeno

animal na casa, desestabilizando o estado de acomodação em que ele estava instalado. Desde o diálogo inicial com o filho, tendo o passarinho como tema de fundo, começa a se descortinar para este homem o verdadeiro lugar que ele ocupava na família para o qual até então não atentara.

Paciente e carinhoso na forma de agir e falar, tornara-se espectador passivo da sua própria escuridão, aqui entendida como uma vida infeliz, com raras manifestações de afeto por parte da mulher e nenhuma vinda do filho. É como se ele tivesse se acostumado de tal maneira a ser tratado com desprezo e desvalorização que esqueceu a possibilidade de outro tipo de relação, lembrada ao sentir-se acolhido pela ave amiga. Somam-se a esse aspecto as reflexões suscitadas a partir da observação do comportamento do passarinho, diante da privação da liberdade à qual não se rendia, debatendo-se contra as grades da prisão, buscando a fuga que acaba por acontecer graças ao “esquecimento” da porta aberta.

Quando o dia amanhece, o homem é despertado do estado de estagnação pelo movimento do gato da vizinha que se aproxima dele, espreguiçando-se feliz e sonolento. Num desfecho dramático, o narrador descreve o destino que teve o animal fugitivo: “Por entre o pelo negro do gato desprende-se uma pequenina pena amarelo-acinzentada que o vento delicadamente fez voar. O homem inclinou-se para colher a pena entre o polegar e o indicador” (TELLES, 2000, p.97). Sempre calado, numa postura contida e omissa, o protagonista não fala nada nem quando o filho, aqui nomeado como “menino”, ri à solta e enuncia o veredicto: “Passarinho burro! Fugiu e acabou aí, na boca do gato” (TELLES, 2000, p.97).

A reação do homem ruivo é descrita com detalhes e prepara o final surpreendente: ele se mantém tranquilo e calmamente guarda a pena do pássaro morto no bolso do casaco, levantando-se “[...] com uma expressão tão estranha que o menino parou de rir para ficar olhando. Repetiria depois à Mãe, Mas ele até que parecia contente, Mãe, juro que o Pai parecia contente, juro!” (TELLES, 2000, p.97).

O fato de que à fuga do passarinho segue-se sua morte, a princípio poderia refrear alguma ideia que o homem tivesse de fugir também, entretanto, o que ocorre é justamente o contrário, isso o anima e lhe traz contentamento, conforme observado pelo filho. Pensa-se que ele se deu conta de que já estava morto simbolicamente, na medida em que seu desejo assim se encontrava e que nada pior que isso poderia acontecer, nem mesmo a morte real. Embora o passarinho tenha pagado com a própria vida o preço da liberdade, isso não fez com que o homem recuasse diante da fuga, pelo contrário, acendeu nele o desejo de também arriscar,

revertendo a ideia inicial de que era tarde demais, apresentada em um pensamento que teve observando as tentativas do pássaro para encontrar a saída da gaiola.

Sendo o filho quem conta à mãe essa conversa que precede o desaparecimento do pai, observa-se que o conto inicia e termina com diálogo entre eles, o que talvez indique a influência que ele exerce como terceiro na relação do casal, assim como a formação de outro triângulo composto por pai, filho e pássaro.

Chegando ao final do texto, é descrita a reação da esposa diante da notícia: “A mulher então interrompeu o filho num sussurro, Ele ficou louco” (TELLES, 2000, p.97). Na busca de uma explicação para a atitude do marido que a isente de qualquer responsabilidade, a mulher a atribui a um estado súbito de loucura precipitado pela chegada do passarinho. Se o animal teve alguma participação no ato inesperado do homem ruivo, foi pelo que serviu de espelho para refletir a própria imagem, sozinho e sem valor, prisioneiro de uma situação desagradável apenas por comodismo. Ratificando esta ideia, Silva (2009) destaca a relação especular estabelecida entre o homem e o passarinho: “O passarinho converte-se, então, em uma espécie de espelho para o homem que enxerga nele, metaforizada, sua própria condição, preso a contragosto nas malhas familiares e apenas tolerado em sua casa” (TELLES, 2000, p.164).

Mostra-se bastante significativa a descrição da reação do filho diante da atitude do pai, com a qual o conto se encerra:

Quando formou-se a roda de vizinhos, o menino voltou a contar isso tudo, mas não achou importante contar aquela coisa que descobriu de repente: o Pai era um homem alto, nunca tinha reparado antes como ele era alto. Não contou também que estranhou o andar do Pai, firme e reto, mas por que ele andava agora desse jeito? E repetiu o que todos já sabiam, que quando o Pai saiu, deixou o portão aberto e não olhou para trás. (TELLES, 2000, p.97)

Percebe-se uma mudança radical na maneira como o filho passa a ver o pai, desde que ele se posiciona ativamente diante do impasse vivido na relação desgastada: observa o quanto o pai era alto e se pergunta o porquê ele agora andava firme e reto; a resposta está na última frase que retrata a assunção de um desejo decidido, até então mortificado, através da firmeza na atitude do homem, que saiu deixando o portão aberto sem nem olhar para trás.

Embora seja objetivo deste trabalho analisar as relações amorosas entre homem e mulher, nota-se que esse conto traz questões correlatas referentes à relação pai-filho que compõem a complexidade psicológica do protagonista, influenciando na saída encontrada pelo mesmo para o impasse vivido; assim, será feita uma discussão ampliada sobre o relacionamento familiar configurado no texto.

Inicialmente, observa-se que as personagens não tem nome próprio e são referidas como “o homem ruivo”, “O Velho”, “Pai”, “o menino”, “a mulher”, “Mãe”. A representação da tríade familiar de forma anônima pode sugerir uma intenção de mostrar quanto é comum o modelo da relação afetiva entre pai, mãe e filho que se delinea no texto, assim como uma alusão ao triângulo edípico clássico proposto por Freud.

Nesse sentido, segundo Laplanche e Pontalis, o complexo de Édipo se define como o “[...] conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança experimenta relativamente aos pais” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1979, p.116), podendo se manifestar tanto na forma positiva ilustrada na tragédia grega do Édipo-rei — desejo sexual pela figura parental do sexo oposto e desejo de morte do rival do mesmo sexo — quanto na forma negativa que se apresenta de forma invertida. Para Freud, na saída de tais vivências subjetivas, em torno dos cinco anos de idade, ocorre uma intensificação das identificações com os pais:

Abandonando o complexo de Édipo, uma criança deve [...] renunciar às intensas catexias objetais que depositou em seus pais, e é como compensação por essa perda de objetos que existe uma intensificação tão grande das identificações com seus pais, as quais provavelmente há muito estiveram presentes em seu ego. (FREUD, 1976, p.83)

Compreende-se que a identificação se dá como compensação pela perda dos objetos do amor infantil, cujas características passam a ser incorporadas ao longo do processo edípico, intensificando-se no final. Lacan, no *Seminário: as formações do inconsciente* (1999) mantém a ideia de que a identificação do filho com o pai resulta do declínio do Édipo, esclarecendo que a representação simbólica da figura paterna aparece inicialmente mediada no discurso da mãe “[...] que é quem o instaura como aquele que lhe traz a lei” (LACAN, 1999, p.200), fazendo-se necessário, em um momento posterior, que o pai intervenha, efetivamente, sustentando esse lugar. Neste conto, vê-se que a mãe introduz o pai na relação triangular, atribuindo ao mesmo um lugar na cena doméstica, mas a lei atribuída a ele na sua fala é fraca, sem valor, o que faz constituir para o filho uma imagem desvalorizada à qual ele reage com desprezo. O pai, por sua vez, não sustenta com vigor o bastão da lei, mostrando-se fragilizado e omissivo diante dos ataques de fúria da esposa. No final, a reação do homem e sua postura decidida, fazem com que o filho passe a vê-lo de forma valorizada e ativa, indicando a reversão da representação anterior.

Retomando Bauman, cuja teoria sobre o amor já foi discutida na seção 1 deste trabalho, tem-se que “[...] todo amor empenha-se em subjugar, mas quando triunfa encontra a

verdadeira derrota” (BAUMAN, 2004, p.22). Assim, considerando a possibilidade de um dia o casal descrito no conto ter se amado, tal sentimento foi derrotado pela submissão imposta pela mulher e aceita pelo marido, fazendo dos dois, responsáveis pelo seu fracasso.

Portanto, intenta-se explicar as posições assumidas na parceria amorosa de “História de Passarinho”, utilizando algumas ideias apresentadas por Antonio Quinet quanto à posição do sujeito humano em relação ao desejo, resultante da sua estrutura psíquica. A partir da retomada do caso “Dora”, amplamente estudado por Freud, ele afirma que é próprio da neurose histérica — mais comum entre as mulheres — manter o desejo insatisfeito, colocando-se na posição de vítima das circunstâncias, negando qualquer contribuição na “[...] desordem da qual se queixa” e atribuindo ao Outro a responsabilidade pela sua infelicidade. Seguindo essa proposição, para a mulher do protagonista, se o casamento se desfaz com a fuga do marido, ela nada tem a ver com isso; a culpa é do passarinho.

No artigo “O sintoma freudiano e o gozo”, Machado discorre sobre o conceito de gozo na psicanálise, definindo-o de forma sucinta como a junção prazer/ sofrimento: “[...] para a psicanálise satisfação e prazer não são correlatos, o sujeito pode se satisfazer com aquilo que o faz sofrer [...]” (MACHADO, 1983, p.5). Com a finalidade de ilustrar tal situação, ela toma a vida conjugal como exemplo, considerando que, muitas vezes, o sujeito feminino passa muitos anos se queixando de uma união infeliz e, paradoxalmente, quando a separação ocorre, o sofrimento aumenta, revelando o paradoxo do gozo aqui entendido como satisfação inconsciente extraída do sofrimento do qual o sujeito se queixa e que Freud (1932) justifica pelo fato de que aquilo que é satisfação para uma instância psíquica<sup>8</sup> (id) é, ao mesmo tempo, sofrimento para outra (ego e superego).

Em Freud, o conceito de gozo aparece subtendido no texto “Além do princípio do prazer”, de 1920, quando ele estabelece a noção de “compulsão à repetição” para tentar explicar a recorrência de sonhos traumáticos, a repetição das brincadeiras infantis e o apego de muitos pacientes à doença, resistindo às melhoras advindas no tratamento e demonstrando um “ganho secundário” com a mesma. Assim, a compulsão à repetição se articula com o conceito de pulsão de morte apontando para “[...] o caráter paradoxal de uma forma de satisfação pulsional que está para além do prazer, mas do qual o sujeito não pode abrir mão e tende a buscá-la através da repetição” (MACHADO, 1983, p.5). O próprio Freud revela no texto referido o quanto lhe causou espanto a percepção de que o funcionamento psíquico não

---

<sup>8</sup> Id, ego e superego são instâncias que compõem o aparelho psíquico, de acordo com a segunda tópica freudiana. Resumidamente, id corresponde ao reservatório das pulsões; ego – bom senso, juízo moral e superego – censura. (FREUD, 1976)

funciona somente orientado pela busca do prazer, mas por uma compulsão a repetir situações vivenciadas independente de serem boas ou ruins, o que se verifica nos casos em que as pessoas passam anos queixando-se de determinada situação, vitimizandose diante delas, mas não fazem nada para mudá-las; pelo contrário, inconscientemente — sem que se deem conta — contribuem para sua perpetuação e se contentam apenas em se queixar, atribuindo a elas a sua infelicidade.

O conto em questão parece confirmar essa teoria através da descrição da atitude instável da esposa no tratamento dispensado ao homem ruivo — depois das queixas, a gentileza de oferecer o café — assim como sua reação diante da fuga dele. A justificativa apresentada por ela para tal ato se expressa num sussurro diante do qual os vizinhos precisam fazer um esforço para escutar; o falar baixinho sugere certo abalo emocional que lhe diminui as forças e a necessidade de encontrar uma resposta para si mesma quanto à motivação do marido. Desse modo, atribui ao passarinho e a um estado de loucura a atitude tomada por ele, para não se implicar na situação, nem refletir sobre a forma como pode ter contribuído para o rompimento brusco do casamento: se, conscientemente, ela se queixa e reclama dele, inconscientemente algo a sustenta nessa relação, fazendo-a levá-la adiante.

Tratando-se da postura do protagonista, recorre-se à articulação feita por Quinet entre a neurose obsessiva — predominante nos homens — e o desejo, discutida a partir do caso paradigmático do “Homem dos ratos”, escrito por Freud, na qual ele considera que nessa estrutura psíquica a “[...] impossibilidade de agir [...] é correlata à sua modalidade de sustentação do desejo como impossível” (QUINET, 2000, p.33). Vê-se aplicada essa proposição ao caso do homem ruivo que se deixa ficar aprisionado numa mesma posição durante muito tempo, sem questionar seu desejo, justificando-se com o pensamento de que “[...] lá fora é diferente e agora é tarde demais” (TELLES, 2000, p.96), como se fosse impossível ocorrer qualquer mudança.

A frase acima expressa o pensamento do protagonista dirigido ao passarinho diante da observação do esforço para encontrar a saída, ao qual se segue o esquecimento da porta da gaiola aberta. Tal episódio associa-se com a noção psicanalítica de “ato falho”, postulada por Laplanche e Pontalis a partir da leitura do texto “A psicopatologia da vida cotidiana” (FREUD, 1976), como erros e lapsos na palavra e no funcionamento psíquico que, simultaneamente, é “[...] noutra plano, um ato bem sucedido: o desejo inconsciente realiza-se nele de uma forma muitas vezes muito manifesta” (LAPLANCHE E POLTALIS, 1979, p.32/33). Para tentar compreender a reação repentina do homem, recorre-se à concepção do esquecimento como um ato falho, ou seja, inconscientemente ele deseja sem se dar conta até

então, que o pássaro e ele fujam; sendo assim, enquanto manifestação do inconsciente, o ato falho produz o efeito subjetivo de revelar ao próprio sujeito os seus conteúdos recalçados desconhecidos até então, precipitando a tomada de consciência do desejo oculto, configurando um *insight*, conceito discutido anteriormente neste trabalho, na análise de “Você não acha que esfriou?”.

Configurada a fuga intempestiva como saída encontrada pelo protagonista diante do impasse amoroso, questiona-se se consiste num ato de loucura, conforme aparece problematizado no texto, bem ao gosto de LFT, cuja obra tem como tema recorrente a linha tênue que separa a loucura da sanidade. Segundo Pinto, as personagens de LFT sempre “[...] buscam maneiras de solucionar o conflito realidade exterior/verdade interior, resultado do choque entre os anseios e desejos da personagem e as limitações impostas pela sociedade” (PINTO, 1990, p.110). Nesse caso, a solução encontrada foi o abandono radical da vida pregressa, moldada de acordo com os ditames sociais quanto ao que os vizinhos consideram “um homem bom”. A rejeição de tais padrões é, comumente, considerada um ato de loucura “[...] rótulo que aprisiona e oprime e é particularmente punitivo para quem tentou libertar-se da ‘normalidade’” (PINTO, 1990, p.129).

Cabe lembrar que Freud desconstrói a utopia da “normalidade” psíquica, afirmando que a neurose é o estado comum do humano e não um diagnóstico de transtorno mental, resultante do processo de recalçamento necessário para a entrada do humano no mundo simbólico cuja lei primordial é a da interdição do incesto. Desse modo, pensa-se que o casal retratado em “História de Passarinho” apresenta atitudes e reproduz posições que confirmam as premissas psicanalíticas apontadas acima, concernentes aos indicadores de neurose definidos pela posição de gozo em que o sujeito se coloca na relação com o Outro, em detrimento da assunção do seu desejo.

Portanto, nota-se que a mulher convive com o homem há alguns anos, tem um filho com ele, não cessa de se queixar do quanto viver ao lado dele é ruim, lamentando a “negra hora” em que se casou com um homem que não serve para nada, como se fosse responsabilidade exclusiva dele prover e satisfazer suas vontades correspondendo às suas expectativas. Ao mesmo tempo, depois de uma catarse reivindicatória, diante da qual o marido nada diz, ela se cala exausta e muda bruscamente para uma atitude afetuosa para com ele. Ela quer e não quer esse casamento, simultaneamente, numa demonstração das contradições que coexistem lado a lado no inconsciente: tanto se lamenta dele, mas se mantém ao seu lado sem esboçar nenhum movimento em sentido contrário.

Por outro lado, o homem sofre calado, considerando impossível mudar a situação, argumento que usa para procrastinar uma tomada de decisão. Mantém-se calado e solitário, assemelhando-se ao protagonista de outro conto lygiano, “Eu era mudo e só”, igualmente infeliz no casamento, mas paralisado diante da situação. Da mesma forma que a mulher, ele sofre com a situação, mas nada faz para mudar, até que o encontro com o passarinho com quem estabelece uma relação afetiva faz ressurgir nele o desejo adormecido de mudar de vida e buscar a felicidade.

Considerando o caráter catastrófico atribuído por Barthes (1997) às “saídas” para os desencontros no amor, não há como saber o que aconteceu com o homem ruivo depois, se foi viver como indigente, arrumou outro trabalho, outra mulher, se teve o mesmo destino fatal do passarinho. Mais uma vez o final em aberto dos contos lygianos suscita produção de sentidos, mostrando que não importa a linearidade da história, com início, meio e fim, mas aquilo que ela suscita de reflexão. Assim, entende-se que a forma como o homem ruivo rompe com a sua vida organizada de acordo com os moldes sociais, mas infeliz, metaforiza o rompimento com as imposições sociais que ditam normas e condutas a serem seguidas e a maneira com que as pessoas se deixam conduzir por elas, desconsiderando o próprio desejo.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta seção, serão apresentadas algumas reflexões resultantes das discussões teóricas e da análise dos contos que foram realizadas nesta pesquisa. Inicialmente, observou-se que, de Platão a Bauman, embora o amor, enquanto experiência vivida seja impossível de ser traduzido em palavras e possua caráter mítico, inapreensível pelo saber racional, o sujeito humano não se rende a essa constatação e teima em tentar compreendê-lo, utilizando-se de símbolos e imagens, a exemplo dos teóricos e da escritora aqui estudados. Nessa perspectiva, seguindo a dupla natureza da literatura, a narrativa lygiana, além de representar a realidade enquanto fulgor do real inapreensível, encena a linguagem, envolvendo o leitor e sua capacidade imaginativa, suscitando múltiplos sentidos e interpretações, sendo alguns deles expostos aqui nesta dissertação, a partir das vivências e leituras prévias da sua autora. Desse modo, identificou-se uma ampla interface entre literatura e psicanálise no uso da linguagem e no tratamento dado à subjetividade humana e suas manifestações inconscientes, o que justificou a ênfase da abordagem psicanalítica na análise das personagens aqui estudadas.

Retomando a denúncia feita por Rougemont acerca da banalização do mito platônico na literatura, compreendida como a mudança ocorrida na concepção romântica do amor através dos tempos, observou-se que os contos de LFT mantêm o caráter mítico do amor, mostrando-o na sua dualidade e incompletude, suscitando saídas inventadas, fantasiosas e provisórias, às vezes catastróficas, possíveis para cada um, na sua singularidade. Nesse sentido, os contos foram escolhidos independentes da ordem cronológica em que foram publicados, por se considerar que, tanto os impasses e saídas para o sofrimento amoroso, quanto a busca do amor sem sofrimento, são atemporais, sem querer com isso dizer que são universais.

Das teorias e conceitos discutidos, percebeu-se que não há receitas infalíveis que garantam a duração de um relacionamento amoroso, pensado a partir de duas perspectivas diferentes que podem, eventualmente, se completar. Por um lado, o amor-paixão (*Eros*), definido como um estado que se sofre, vertente imaginária do amor idealizado que visa a completude e tende a subjugar o parceiro, causando sofrimento. Por outro lado, o amor enquanto ato que se decide e se assume, produto de longo esforço e vontade, que respeita a alteridade do parceiro (a) e supõe um movimento de presença/ausência, cristalização/dúvida/cristalização, sem a ilusão de que se pode completar o outro e sem deixar de correr riscos. Sendo assim, parafraseando LFT, assim como uma bolha de sabão, o amor não tem estrutura, é imprevisível, frágil e contingencial, independente da modalidade na qual se apresenta.

Portanto, nas personagens lygianas, observou-se que a temática do amor aparece associada ao sofrimento e entremeada a sentimentos de rejeição, abandono, solidão, traição e morte. As personagens femininas analisadas neste trabalho — Kori, PE e Alice — sofrem por serem rejeitadas ou preteridas em graus diversos, ou pelo temor de vir a sê-lo, no caso de Maria Camila. A forma como reagem a isso varia entre vingança, fantasia, delírio e enfrentamento da situação, confirmando a atemporalidade de algumas das soluções buscadas por cada personagem, literária ou real, diante das decepções amorosas.

Kori sofre pela rejeição do desejado amante que a repudia sexualmente, demonstrando interesse no marido dela. Na análise desse conto, os conceitos utilizados para demonstrar a complexidade psicológica da personagem foram *insight*, epifania, sujeito do inconsciente, pulsão de vida e de morte e elaboração psíquica. A posição aviltante na qual se coloca na parceria amorosa — tanto com o marido com quem casou, sabendo que não a amava, quanto com o amante que revela desinteresse sexual por ela — promove reflexões que a levam a rememorar sua história e delinear sua divisão subjetiva entre “mulher cocô” e “moça especial”, resgatando essa última ao identificar no discurso da mãe um significante norteador que a salva da posição de degradação, levando-a a elaborar psiquicamente a experiência vivida e mudar de atitude. O conto promove reflexões sobre a situação de muitas mulheres que igualmente se colocam nessa posição diante dos seus parceiros amorosos e nem sempre conseguem proceder ao trabalho psíquico que Kori realizou para conseguir reagir de forma digna à situação. O fato de não se ter garantia da duração dessa mudança confirma a ideia de que as saídas para os desencontros amorosos são geralmente transitórias e precárias, o que fica subtendido na forma como a personagem-narradora conclui o relato da história, referindo-se ao olhar da protagonista em direção à água que escorre para o ralo juntamente com sua voz estilhaçada. Essa mudança de atitude da personagem se repete em outros textos ficcionais estudados aqui, indicando uma proposta de representar as mulheres com capacidade de reagir ao abatimento diante do sofrimento.

Desse modo, Pomba enamorada não aceita a rejeição de Antenor e tenta se matar, mas encontra no amor tranquilo de Gilvan a possibilidade de construir uma família e ao mesmo tempo manter em segredo seu desejo e as fantasias amorosas não realizadas, utilizando-se da escrita (cartas, bilhetes e cartões-postais) como recurso para dar consistência material ao seu drama e esvaziar suas emoções. O fato de passar toda a vida mantendo esse amor platônico, à revelia dos dados da realidade, sugere a complexidade psíquica da personagem, trazendo à tona a discussão sobre a normalidade psíquica e a loucura, tema recorrente na ficção lygiana que se articula com as noções de erotomania, delírio, fantasia, amor/Eros e amor/*philia*.

Alice se sente feia e sem graça, incapaz de seduzir um homem e, diante da pressão dos amigos para arranjar um namorado, inventa um bonito e rico, o que aumenta o descrédito do grupo. Associa-se a analogia gato/homem, estabelecida pela personagem, com a noção de metamorfose — antromorfização —, que situa esse texto na literatura fantástica. Para si mesma, ela justifica a solidão, alegando a feiura e a virgindade trabalhosa, mas se contradiz, concordando com a amiga que a falta de beleza pode ser compensada com a ousadia. Diante das reflexões sobre seu modo de ser, busca na sua história lembranças que possam justificá-lo, mas elas não produzem o mesmo efeito de mudança de posição, como no caso de Kori, são, em verdade, evocadoras de um sonho no qual aparece a imagem da boca calada. Calar a boca, conter-se, retrair-se, são imperativos sociais que norteiam a conduta de muitas mulheres ainda hoje e que Lygia Telles denuncia em sua obra, provocando a discussão sobre tema. Assim como ocorre com Kori, também com Alice há uma reviravolta no estado de ânimo, neste caso, proporcionado pela satisfação obtida na descrição do namorado com as características do gato de estimação. Nota-se semelhança com PE em relação à configuração de um delírio e também pelo uso da linguagem — as ambiguidades — como forma de escoar a angústia. Saindo da racionalidade, interpreta-se a solução criada por Alice numa perspectiva metafórica, considerando que simboliza as histórias fantasiosas muitas vezes inventadas por mulheres solitárias, objetivando diminuir o sofrimento causado pela solidão.

Maria Camila sofre por estar envelhecendo e por achar que pode ser trocada por uma mulher muito mais jovem. Inicialmente, deixa-se levar pelas ideias preconcebidas de que a traição nessa época da vida é um fato natural e esperado e que a mulher idosa deixa de ser desejada pelo marido. Através de belas metáforas, vai sendo descrito o curso do pensamento da protagonista acerca do processo vital das borboletas e as elaborações produzidas, o que resulta, assim como ocorre com Kori, numa transformação na atitude e no humor da personagem que, inicialmente angustiada, torna-se alegre e sorridente, pronta a receber para um chá, a moça por quem se sente ameaçada. Assim como as outras personagens femininas estudadas aqui, observa-se a vinculação entre a transposição do afeto para a palavra — na perspectiva psicanalítica, do real para o simbólico — e a reviravolta processada nas personagens. No caso de Maria Camila, considera-se que é no momento em que ela formula uma questão sobre as suas ações, representando através das palavras a angústia experimentada, que ocorre a mudança de atitude e sentimento.

O sofrimento dos protagonistas do sexo masculino advém da traição (como ocorre em “O moço do saxofone”); do abandono (Ricardo, em “Venha ver o pôr-do-sol”); da indecisão (Miguel, em “O noivo”) e do desprezo (o homem ruivo, em “História de passarinho”). E as

saídas, mais extremadas e radicais do que aquelas observadas nas personagens femininas, giram em torno da sublimação/sadismo, assassinato, esquecimento e fuga.

O moço do saxofone, a julgar pelo olhar do chofer de caminhão que narra a história, sofre por ser traído constantemente pela mulher, o que se manifesta na entonação triste da música que emana do instrumento musical e que alcança tons elevados justamente quando a mulher está com outro homem. Seduzido pelos encantos dela, o chofer se dirige ao quarto, mas erra a porta e termina frente a frente com o saxofonista que, inquirido sobre sua atitude diante da traição, responde que ele toca saxofone. A complexidade da personagem configura-se na reação demonstrada que foge totalmente aos padrões sociais de conduta esperada; a autora problematiza tais expectativas, retratando a situação inusitada de funcionamento do casal, segundo o qual não há cobranças, mas total liberdade de ação. Se há sofrimento decorrente da traição, então a resposta do músico caracteriza uma saída sublimatória; se não há, pode-se pensar num modelo de relação sadomasoquista em que há dominação e submissão com assentimento do parceiro, embora não haja indícios claros no texto dessa forma de amor.

Ricardo não suporta a rejeição de Raquel e planeja cuidadosamente sua morte, convencendo-a a acompanhá-lo em um último encontro a um cemitério abandonado. Ela se deixa seduzir por suas belas palavras e seguem rumo a catacumba na qual será aprisionada, consentindo em acompanhá-lo mesmo suspeitando que algo estava errado, desde a escolha do local do encontro. As circunstâncias que antecederam o último encontro do casal não são apresentadas, restando a dúvida sobre a sanidade mental de alguém, aqui representado pela personagem Ricardo, que comete tal desatino; nesse sentido, recorre-se à teoria psicanalítica das estruturas psíquicas, buscando compreensão para o ato perverso do protagonista. A associação entre amor e morte se presentifica nesse conto, encenando uma situação real cada vez mais corriqueira nas manchetes de jornal, o que demonstra a preocupação de Lygia Fagundes Telles em suscitar discussão sobre o tema, na busca de compreensão para um comportamento recorrente em nossa sociedade. A análise do protagonista Ricardo, apontando a complexidade da sua ação, não o isenta da responsabilidade pelo crime cometido; trata-se aqui de destacar a fina descrição psicológica das personagens lygianas, além de um exercício de compreensão de uma reação patológica – perversa ou psicótica – que se mostra recorrente nos dias atuais, em situações concretas.

O sofrimento de Miguel se traduz no estado de inquietação que se apossa dele ao ser acordado pela empregada que o apressa para se vestir para um casamento, sobre o qual ele nada recorda. Teoriza-se tal fenômeno utilizando a explicação psicanalítica do esquecimento decorrente do recalque, juntamente com os conceitos de projeção e desejo. Aos poucos, a

angústia vai aumentando já que ele começa a perceber que se esquecera do próprio casamento e não sabia quem era a noiva. O conto metaforiza as dúvidas comuns quanto ao compromisso implicado nessa cerimônia, associado à perda da liberdade e assunção de responsabilidades, assim como insinua subliminarmente, a aceitação da morte. A complexidade se configura na indecisão do protagonista que pensa em desistir, mas vai ao casamento, apesar de sentir como se estivesse indo para um funeral e na submissão aos padrões sociais concernentes à necessidade do casamento a certa altura da vida. Mais uma vez, discute-se a questão da loucura associada aos comportamentos que contrariam as regras sociais e se retoma a questão freudiana sobre o enigma da feminilidade, destacando-se a delicadeza com que isso é representado/encenado no texto lygiano, através da metáfora da mulher velada.

O sofrimento do homem ruivo se traduz no desprezo demonstrado pela mulher e pelo filho e na insatisfação com a vida familiar. Calado e sozinho, ele não fala de si nem reflete sobre o rumo que sua vida está levando, muito diferente das protagonistas do sexo feminino. Ele vai levando a vida insatisfatória, adiando qualquer questionamento ou decisão sobre ela até que surge um amigo pássaro com quem ele troca afeto e dirige algumas palavras e pensamentos, o que provoca reflexões e inquietações que culminam na identificação com o aprisionamento do pássaro e com a imitação da atitude de fuga. Essa configuração torna a personagem complexa, suscitando questões sobre a posição de submissão e comodismo diante de uma situação desagradável e a saída que ele encontra para se a ver com isso. Intenta-se explicar tais atitudes utilizando as concepções psicanalíticas sobre a posição assumida pelo sujeito humano frente ao seu desejo, de acordo com a estrutura psíquica, articulando com a noção de compulsão à repetição e gozo.

Confirma-se em todos os contos analisados a complexidade psicológica das personagens lygianas, no tocante à saída encontrada para o sofrimento amoroso, apontando para razões inconscientes subjacentes às suas ações e sugeridas nas entrelinhas do texto, que suscitam reflexões sobre personagens reais e suas atitudes diante das questões do amor. Apesar da visão do amor que aparece como incompleto e fugaz, as personagens — homens e mulheres — mantêm a crença na sua existência e apresentam saídas emblemáticas para o sofrimento que dele advém.

No caso de Kori, considera-se que é cada vez mais frequente a ocorrência do triângulo amoroso caracterizado em “Você não acha que esfriou?” e que, nesses momentos de constrangimento pela rejeição, pode-se recorrer aos ideais identificatórios infantis como possibilidade de saída da posição de degradação. Já em relação à PE, muitas mulheres rejeitadas por seus amados, conseguem fazer um arranjo entre a manutenção das fantasias de

amor-paixão e a vivência de um amor *philia*. Em “Emanuel”, o que é emblemático é a necessidade de ficcionalizar a existência naquilo que é insuportável para o sujeito. Quanto à protagonista de “Um chá bem forte e três xícaras”, cabe esclarecer que o contexto sociocultural no qual o conto foi escrito não foi desconsiderado, percebendo-se a sua influência sobre o autor e sua obra; entretanto, se Maria Camila sofre por questões relativas ao envelhecimento, pensa-se que, guardadas as proporções temporais, ainda hoje algumas mulheres sofrem pelas mesmas questões, dada a forma como os preconceitos referentes ao exercício da sexualidade na velhice e à expectativa de traição pelo parceiro, foram embutidos no imaginário feminino ao longo da história e ainda são veiculados em determinados contextos.

Nos contos cujas personagens analisadas são do sexo masculino, igualmente considerou-se que as soluções para os impasses no amor mantêm-se atuais, apesar de terem sido escritos há muitos anos: matar a ex-namorada por ter sido rejeitado, como fez Ricardo de “Venha ver o pôr-do-sol”; encontrar na arte uma forma de sublimar as pulsões ou sustentar uma relação na qual é traído e sofre por isso, mas aceita passivamente, no caso de “O moço do saxofone”; esquecer o dia do próprio casamento pela dificuldade de se posicionar diante das imposições sociais e do desejo, como Miguel de “O noivo” ou manter um casamento infeliz durante anos por acomodação, como o protagonista de “História de Passarinho”.

Alguns contos suscitaram questões de gênero e ideias machistas; disso se entende que LFT trouxe essas discussões à tona, não porque concorda com elas, mas pelo contrário, para denunciar a insensatez e inconsistência nas quais os preconceitos correlatos se fundam. Na análise teórica baseada na psicanálise, enfatiza-se a diferença entre a luta política pela emancipação feminina e a singularidade de cada mulher, que responde de maneiras diferentes ao contexto social, a partir da sua história de vida e da constituição da sua subjetividade. Assim, presume-se, a partir da escuta clínica psicanalítica e das experiências vividas e ouvidas, além de leituras realizadas, que ainda existem mulheres assumindo uma posição subserviente e passiva na relação amorosa, por mais emancipadas que se mostrem socialmente.

A problematização dessa temática abre uma ampla discussão teórica que foge ao objetivo desta dissertação de analisar a complexidade dos impasses e saídas no amor em contos de LFT sem aprofundar as questões do gênero, conforme já foi esclarecido no final da seção 1. Contudo, dessas reflexões resultou o interesse de dar continuidade a essa discussão em outro trabalho a ser desenvolvido posteriormente.

## REFERÊNCIAS

### De Lygia Fagundes Telles:

TELLES, Lygia Fagundes. **A disciplina do amor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **A estrutura da bolha de sabão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Além do baile verde**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

\_\_\_\_\_. **A noite escura e mais eu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **Durante aquele estranho chá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Entrevista com Lygia Fagundes Telles** para o Jogo de Idéias, programa de TV do Itaú Cultural. Apresentação e direção: Claudiney Ferreira. São Paulo, s.d. disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=xZtdITd\\_fvs](http://www.youtube.com/watch?v=xZtdITd_fvs)>.

\_\_\_\_\_. **Invenção e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **Passaporte para a China**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Seminário dos Ratos**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **Um coração ardente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

### Sobre Lygia Fagundes Telles:

BAUN, Ana Beatriz Matte. **A mãe do menino, Daniela, Helga e mulher do moço do saxofone**: a representação da mulher em cinco contos de Lygia Fagundes Telles. 2006, 149 f. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Letras). Universidade do Paraná, Curitiba. Disponível em:

<<http://dspace.c3sl.ufpr.br:8080/dspace/bitstream/handle/1884/10377/%28Microsoft%20Word%20-%20disserta.pdf?sequence=3>>. Acesso: 20 set 2012.

BETELLA, Gabriela Kvacek. Contos quase feitos de silêncio. In: **Caderno de leituras Lygia Fagundes Telles**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.13-29.

CARRIJO, Fabiana Rodrigues. Discurso narrativo e ficcional de Lygia Fagundes Telles. **Cadernos de Educação Municipal**, Uberlândia, v. 01, p. 05-10, 2007. Disponível em: <[http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes\\_anteriores/anais16/sem03pdf/sm03ss13\\_07.pdf](http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem03pdf/sm03ss13_07.pdf)>. Acesso: 12 fev. 2013.

CASTANHEIRA, Cláudia Silva. **Roteiros do abismo interior**: A temática do desencontro em Lygia Fagundes Telles. Resumo da tese (Programa de pós-graduação em Letras). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996. Disponível em: <[http://www.im.ufrj.br/biblioteca/?page\\_id=218](http://www.im.ufrj.br/biblioteca/?page_id=218)>. Acesso em 12 maio 2012.

COELHO, Nelly Novais. **Seleta-Lygia Fagundes Telles**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1971.

LAMAS, Berenice Sica. **Lygia Fagundes Telles: imaginário e a escritura do duplo**. Tese (Programa de pós-graduação em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002, 287f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/1848/000310382.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 05 jul. 2013.

OLIVEIRA, Katia. **Técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles**. Porto Alegre: UFRGS, 1972.

OLIVEIRA, Rosana Gondim. **O emergir do insólito nas espacialidades e nas imagens de venha ver o pôr-do-sol**. Anais do SILEL. Vol 2.numero2. Uberlândia; EDUFU, 2011. Disponível em: <[http://www.ileel2.ufu.br/anaisdosilel/pt/edicao\\_volume\\_2\\_numero\\_2.php](http://www.ileel2.ufu.br/anaisdosilel/pt/edicao_volume_2_numero_2.php)> Acesso em: 17 jul. 2013.

OLIVEIRA, Edson Santos. Encenações perverso-irônicas no conto. In: GOMES, Carlos Magno; LUCENA, Suênio campos (Org.). **Lygia Fagundes Telles entre ritos e memórias**. Aracaju: editora Criação; UFS, 2013. p.193-204.

PAES, José Paulo. **A arte refinada de Lygia Fagundes Teles**. Disponível em: <http://www.literal.com.br/lygia-fagundes-telles/bio-biblio/sobre-ela/imprensa/a-arte-refinada-da-lygia-fagundes-telles-de-jose-paulo-paes-o-estado-de-s-paulo-231295/>. Acesso em: 10 set. 2012.

RUFINO, Maria Cecília. **A representação do amor em contos de Lygia Fagundes Telles**. 2007. 110 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SANTOS, Jeane de Cássia Nascimento Santos. O fantástico em “As formigas”. In: GOMES, Carlos Magno; LUCENA, Suênio campos (Org.). **Lygia Fagundes Telles entre ritos e memórias**. Gomes e Lucena (org.). Aracaju: editora Criação; UFS, 2013. p.215-224.

SANTOS e CÁNOVAS. O mito de Medusa em “Venha ver o pôr do sol”. In: GOMES, Carlos Magno; LUCENA, Suênio campos (Org.). **Lygia Fagundes Telles entre ritos e memórias**. Aracaju: editora Criação; UFS, 2013. p.205-214.

SARAMAGO, José. Depoimento. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/lygia-fagundes-telles/bio-biblio/sobre-ela/lygia-e-sobre-lygia/>>. Sugestões sobre orelhas. Acesso em 20 set. 2012.

SILVA, Marcos Antonio Martiliano. **O amor desromantizado em Lygia Fagundes Telles**. Disponível em: <[http://www.crmariocovas.sp.gov.br/ntc\\_1.php?t=013w](http://www.crmariocovas.sp.gov.br/ntc_1.php?t=013w)>. Acesso em: 26 jan. 2014.

SILVA, Fabiana Cristina de Camargo e. **Escrita de melancolia e solidão: o conto de Lygia Fagundes Telles**. 2006, 81f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Instituto de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

Disponível em: <[http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde\\_arquivos/23/TDE-2008-07-28T135358Z-1529/Publico/Fabiana%20Silva-Dissert.pdf](http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2008-07-28T135358Z-1529/Publico/Fabiana%20Silva-Dissert.pdf)>. Acesso em: 10 dez. 2012.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Dispersos e inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles**. Goiânia: Cãnone editorial, 2009.

SILVERMAN, Malcom. O mundo ficcional de Lygia Fagundes Telles. In: **Moderna Ficção Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 162-184.

SIMON, Luiz Carlos Santos. O que há para ver nos contos de Lygia Fagundes Telles. **Terra Roxa e outras terras - Revista de Estudos Literários**. Londrina, 2003, vol 3, p. 137-154. Disponível em <http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa>. Acesso: 08 set. 2013.

SOUTO, Simone Oliveira. **O gozo, o sentido e o signo de amor**. Disponível em: <<http://ebp.org.br/biblioteca>>. Acesso em: 16 mai. 2013.

SOUZA, Ronaltes de Melo. O conto de Lygia Fagundes Telles. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Dez contos escolhidos**. Brasília: Horizonte/Pró Memória, Instituto Nacional do livro, 1984.p.25-32.

#### **Outras obras:**

ABEL, Marcos Chedid. O insight na Psicanálise. **Psicologia ciência e profissão**. Brasília, v. 23, n. 4, dez. 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-98932003000400005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932003000400005&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 08 set. 2013.

ABREU, Caio Fernando. **Pequenas epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

AMADO, Jorge. **Gabriela cravo e canela: crônica de uma cidade do interior**. São Paulo: Círculo do livro. 1975.

ATAÍDE, Vicente. **A narrativa de ficção**. Curitiba: Editora dos professores, 1972.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

\_\_\_\_\_. Fragmentos do discurso amoroso. Tradução de Hortência dos Santos. 14. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997. Tradução de Hortência dos Santos.

BATISTA, Maria do Carmo Dias. **Transferência e desejo do analista: os nomes do amor na experiência analítica ou “Amar é dar o que não se tem”**. Disponível em: <<http://ebp.org.br/biblioteca>>. Acesso em: 16 mai. 2013.

BAUMAN, Zigmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BIGIO, Susana Moreira de Lima. O envelhecimento feminino na escrita de Lygia Fagundes Telles. **Interdisciplinar: Revista de Estudos em Língua e Literatura**, v. 8, p. 133-138,

2009. Disponível em: <[http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ\\_INTER\\_8/INTER8\\_Pg\\_133\\_138.pdf](http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_8/INTER8_Pg_133_138.pdf)> Acesso em: 10 jan. 2014.

BORGES, Maria de Lourdes Alves. **Amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BORSOI, Paula. A loucura que estrutura e a passagem ao ato. **Latusa Digital** Ano 8 – N. 44/45 – Março e Junho de 2011. Disponível em <[http://www.latusa.com.br/pdf\\_latusa\\_digital\\_44\\_a2.pdf](http://www.latusa.com.br/pdf_latusa_digital_44_a2.pdf)> Acesso em: 09 jun.2012.

BEAUVOIR, Simone. **A velhice**. Tradução de Maria Helena Franco Monteiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Literatura e psicanálise**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996.

CARDOSO, Luís Miguel. A problemática do narrador: da literatura ao cinema. In: **Lumina**: Revista da Faculdade de Comunicação de Juiz de Fora. Juiz de Fora, MG: Editora da UFJF, jan./dez.2003, v.6, n.1/2, p. 57-72. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R10-04-LuisMiguel.pdf>> Acesso em: 03 fev. 2014.

CARROZZA, Elza. **Esse incrível jogo do amor**. São Paulo: Hucitec, 1992.

CORREIA, Alda Maria Jesus. **A quarta dimensão do instante: estudo comparativo da epifania nos contos de Virginia Woolf, Katherine Mansfield e Clarice Lispector**. 1998, 518f. Dissertação de doutoramento em Literatura comparada. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <<http://run.unl.pt/bitstream/10362/5922/1/aldacorreia.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2013.

COMTE-SPONVILLE, André. **Pequeno tratado das grandes virtudes**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p 241-311.

DUBA, Cristina. Feminino e o feminismo – notas sobre Simone de Beauvoir e J. Lacan. In: ANTELO, Marcela (Org.). **Mulheres de hoje: figuras do feminino no discurso analítico**. Petrópolis: KBR, 2012.

ECO, Umberto. Protocolos ficcionais. In: **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FERREIRA, Nadiá Paulo. **A infinidade de amores na dor de existir**. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/05/a-infinidade-de-amores-na-dor-de-existir/>>. Acesso em: 13 mai. 2013. s/p.

FERREIRA, Rômulo. In: BOMBIG, Alberto. Encontro em São Paulo discute o delírio do tratamento da psicanálise. **Época**. São Paulo, 15 nov 2010. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI187776-15257,00>> Acesso em: 15 dez. 2012.

FREUD, Sigmund. Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor. In: \_\_\_\_\_: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. XI, 1970. p.159-174.

\_\_\_\_\_. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: \_\_\_\_\_: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. VII, 1976. p.123-252.

\_\_\_\_\_. Psicologia dos grupos e análise do ego. In: \_\_\_\_\_: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. XVIII, 1976. p.89-179.

\_\_\_\_\_. Sobre o narcisismo: uma introdução. In: \_\_\_\_\_: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. XIV, 1976. p.85-119.

\_\_\_\_\_. Escritores criativos e devaneios. . In: \_\_\_\_\_: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. IX, 1976. p.147-158.

\_\_\_\_\_. O mal estar na civilização. In: \_\_\_\_\_: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. XXI, 1976. p.75-171.

\_\_\_\_\_. O desenvolvimento da função sexual. In: \_\_\_\_\_: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. XXIII, 1976. p. 177-181.

\_\_\_\_\_. Aspectos arcaicos e infantilismo nos sonhos. In: \_\_\_\_\_: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. XV, 1976. p.239-254.

\_\_\_\_\_. A dissecção da personalidade psíquica. In: \_\_\_\_\_: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, Vol. XXII, 1976. p.75-102.

\_\_\_\_\_. Sobre os critérios para destacar da neurastenia uma síndrome particular intitulada neurose de angústia. In: \_\_\_\_\_: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. III, 1976. p.103-138.

\_\_\_\_\_. Os instintos e suas vicissitudes. In: \_\_\_\_\_: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. XIV, 1976. p.129-162.

\_\_\_\_\_. Reflexões para os tempos de guerra e morte. In: \_\_\_\_\_: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. XIV, 1976. p.311-341.

\_\_\_\_\_. Além do princípio do prazer. In: \_\_\_\_\_: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. XVIII, 1976. p.13-85.

\_\_\_\_\_. O mecanismo psíquico do esquecimento. In:\_\_\_\_\_: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. III, 1976. p.315-326.

\_\_\_\_\_. A perda da realidade na neurose e na psicose. In:\_\_\_\_\_: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v.XIX, 1976. p.227-259.

\_\_\_\_\_. Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens. In:\_\_\_\_\_: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v.XI, 1976. p.147-157.

\_\_\_\_\_. Neurose e psicose. In:\_\_\_\_\_: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. XIX, 1976. p.187-193.

\_\_\_\_\_. A ansiedade. In:\_\_\_\_\_: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. XVI, 1976. p.457-479.

\_\_\_\_\_. O tabu da virgindade. In:\_\_\_\_\_: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. XIII, 1976. p.13-194.

\_\_\_\_\_. A dissolução do complexo de Édipo. In:\_\_\_\_\_: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. XIX 1976. p.215-259.

FUKS, Julián. Na dor, a busca da beleza. In: **Revista EntreLivros**. São Paulo: Duetto Editorial, set. 2009. p. 27-31.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

GOMES, Álvaro Cardoso & VECHI, Carlos Alberto. **Introdução ao estudo da literatura**. São Paulo: Atlas, 1991.

HERRERA, Antonia Torreão. **Considerações sobre narrativa e narrador em colóquio com Walter Benjamin**. In: COUTO, Edvaldo Souza; DAMIÃO, Carla Milani. “Walter Benjamin”. Formas de percepção estética na modernidade. Salvador: Quarteto editora, 2008.

JAFFE, Noemi. Alguma coisa não dita. In: TELLES, Lygia Fagundes. **A disciplina do amor**. Posfácio. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LACAN, Jacques. Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. Tradução de Vera Ribeiro.

\_\_\_\_\_. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **O seminário, livro 8: a transferência**. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

\_\_\_\_\_. **O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro.

Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1970.

\_\_\_\_\_. **O seminário, livro 7: a ética da Psicanálise.** Tradução de Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. **O seminário livro 11- Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.** Tradução de M.D Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **O Seminário livro 5: as formações do inconsciente.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da psicanálise.** Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

LLOSA, Mário Vargas. **A verdade das mentiras.** Tradução de Cordélia Magalhães. 3. ed. São Paulo: Arx, 2004

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. **Travessia**, Florianópolis, n.20, p. 60-77, 1990. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17317>>. Acesso em: 15 jul. 2012.

\_\_\_\_\_. Com açúcar e com afeto. **Revista entrelivros** ed. 29. São Paulo: Duetto editorial, set. 2007. p.32-34.

LUCENA, Suênio Campos de. Ficção e testemunho em Lygia Fagundes Telles. **Caderno de leituras: Lygia Fagundes Telles.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.35-51.

MACHADO, Ondina Maria. **O sintoma freudiano e o gozo.** Cadernos de Psicanálise-SPCRJ, v.19, n.22, 2003. Disponível em: <[http://ebp.org.br/wp-content/uploads/2012/08/Ondina\\_Machado\\_O\\_sintoma\\_freudiano\\_e\\_o\\_gozo1.pdf](http://ebp.org.br/wp-content/uploads/2012/08/Ondina_Machado_O_sintoma_freudiano_e_o_gozo1.pdf)> Acesso em: 10 ago. 2013.

MENESES, Adélia Bezerra. **Do poder da palavra. Ensaios de Literatura e Psicanálise.** São Paulo: Duas Cidades, 1995.

MILLER, Jacques-Alain. Marginália de “Construções em análise”. In: **Opção lacaniana**, n. 17, 1996.

\_\_\_\_\_. **Lacan elucidado: palestras no Brasil.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. **Percursos de Lacan: uma introdução.** Tradução de Ari Roitman. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

\_\_\_\_\_. Conversa sobre o amor. In: **Opção lacaniana online**, ano 1, n. 2, 2010a.

\_\_\_\_\_. Do amor à morte. In: **Opção lacaniana online**, ano 1, n.2, 2010b.

\_\_\_\_\_. O amor entre repetição e invenção. In: **Opção lacaniana online**, ano 1, n.2, 2010c.

\_\_\_\_\_. Amamos aquele que responde à nossa questão: quem sou eu? – entrevista à Psychologies Magazine. In: **Correio – revista da Escola Brasileira de Psicanálise** n° 71, set. 2012.

MONTEIRO, Leonardo. **Literatura comentada**. Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Abril cultural, 1980.

NASO, Publio Ovídios. **A arte de amar**. Tradução de Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2012.

PERES, Ana Maria Clark. Literatura e psicanálise: repensando a interdisciplinaridade. In: **Revista de estudos de literatura**. Belo horizonte, v.4, p.185-198, out.1996. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 12 jan. 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores na escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino: Quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: perspectiva, 1990.

PIRES, Andréa Lucena de Souza et al . Perversão - estrutura ou montagem?. **Reverso**, Belo Horizonte, v.26, n. 51, dez. 2004. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-73952004000100005&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952004000100005&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 22 nov. 2013

QUINET, Antonio. **As 4 + 1 condições da análise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

RIVERA, Tania. “Gesto analítico, ato criador. Duchamp com Lacan”. In: **PULSIONAL Revista de Psicanálise**, ano XVIII, n. 184, dez. 2005, p. 65.

ROSENBAUM, Yudith. Literatura e Psicanálise: Reflexões. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 7, dezembro de 2011.p.225-234. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/viewFile/13039/9539>>. Acesso em: 15 mai. 2013.

ROUGEMONT, Denis. **A história do amor no ocidente**. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2. ed. reform. São Paulo: Ediouro, 2003.

SAFATLE. **Freud e a teoria social**. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/06/freud-e-a-teoria-social/>>. Acesso em: 15 out. 2013. s/p.

SARTORI, Ana Paula Correa. **A erotomania na neurose e na psicose**. In: Asephallus / Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia. Núcleo Sephora de pesquisa. sobre o moderno e o contemporâneo. - ANO II, n. 3, (nov. 2006 / abr. 2007) – Rio de Janeiro:

Ed. Sephora, 2005- Semestral. Disponível em:

<[http://www.nucleosephora.com/asephallus/numero\\_03/index.htm](http://www.nucleosephora.com/asephallus/numero_03/index.htm). Acesso em: 09.06.2012.>

STENDHAL, Marie-Henri Beyle. **Do amor**. Tradução de Herculano Villas-Boas. Porto Alegre: L&PM, 2011.

VELOSO, Caetano. Dom de iludir. In: **Caetano Veloso - totalmente demais**. Disponível em:

<<http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/caetano-veloso/dom-de-iludir/2470611>>.

Acesso em: 16 dez. 2013.

CEEP – Áureo de Oliveira Filho

Português Instrumental

Relatório técnico orientado  
pelo prof: Fernando Barbosa,  
para cumprimento de carga  
horária do curso de mineração.

Feira de Santana- Ba

Junho 2014

CEEP- Áureo de Oliveira Filho  
Técnico em Mineração

## RELATÓRIO TÉCNICO

Ana Carolina B. da Mata  
Técnico em Mineração  
Turma: 01

Feira de Santana- Ba  
Junho 2014

CEEP – Áureo de Oliveira Filho

Português Instrumental

Relatório técnico orientado  
pelo prof: Fernando Barbosa,  
para cumprimento de carga  
horária do curso de mineração.

Feira de Santana- Ba

Junho 2014

CEEP- Áureo de Oliveira Filho  
Técnico em Mineração

## RELATÓRIO TÉCNICO

Ana Carolina B. da Mata  
Técnico em Mineração  
Turma: 01

Feira de Santana- Ba  
Junho 2014

CEEP – Áureo de Oliveira Filho

Português Instrumental

Relatório técnico orientado  
pelo prof: Fernando Barbosa,  
para cumprimento de carga  
horária do curso de mineração.

Feira de Santana- Ba

Junho 2014

CEEP- Áureo de Oliveira Filho  
Técnico em Mineração

## RELATÓRIO TÉCNICO

Ana Carolina B. da Mata  
Técnico em Mineração  
Turma: 01

Feira de Santana- Ba  
Junho 2014

CEEP – Áureo de Oliveira Filho

Português Instrumental

Relatório técnico orientado  
pelo prof: Fernando Barbosa,  
para cumprimento de carga  
horária do curso de mineração.

Feira de Santana- Ba

Junho 2014

CEEP- Áureo de Oliveira Filho  
Técnico em Mineração

## RELATÓRIO TÉCNICO

Ana Carolina B. da Mata  
Técnico em Mineração  
Turma: 01

Feira de Santana- Ba  
Junho 2014

CEEP – Áureo de Oliveira Filho

Português Instrumental

Relatório técnico orientado  
pelo prof: Fernando Barbosa,  
para cumprimento de carga  
horária do curso de mineração.

Feira de Santana- Ba

Junho 2014

CEEP- Áureo de Oliveira Filho  
Técnico em Mineração

## RELATÓRIO TÉCNICO

Ana Carolina B. da Mata  
Técnico em Mineração  
Turma: 01

Feira de Santana- Ba  
Junho 2014

CEEP – Áureo de Oliveira Filho

Português Instrumental

Relatório técnico orientado  
pelo prof: Fernando Barbosa,  
para cumprimento de carga  
horária do curso de mineração.

Feira de Santana- Ba

Junho 2014

CEEP- Áureo de Oliveira Filho  
Técnico em Mineração

## RELATÓRIO TÉCNICO

Ana Carolina B. da Mata  
Técnico em Mineração  
Turma: 01

Feira de Santana- Ba  
Junho 2014

CEEP – Áureo de Oliveira Filho

Português Instrumental

Relatório técnico orientado  
pelo prof: Fernando Barbosa,  
para cumprimento de carga  
horária do curso de mineração.

Feira de Santana- Ba

Junho 2014

CEEP- Áureo de Oliveira Filho  
Técnico em Mineração

## RELATÓRIO TÉCNICO

Ana Carolina B. da Mata  
Técnico em Mineração  
Turma: 01

Feira de Santana- Ba  
Junho 2014

CEEP – Áureo de Oliveira Filho

Português Instrumental

Relatório técnico orientado  
pelo prof: Fernando Barbosa,  
para cumprimento de carga  
horária do curso de mineração.

Feira de Santana- Ba

Junho 2014

CEEP- Áureo de Oliveira Filho  
Técnico em Mineração

## RELATÓRIO TÉCNICO

Ana Carolina B. da Mata  
Técnico em Mineração  
Turma: 01

Feira de Santana- Ba  
Junho 2014

CEEP – Áureo de Oliveira Filho

Português Instrumental

Relatório técnico orientado  
pelo prof: Fernando Barbosa,  
para cumprimento de carga  
horária do curso de mineração.

Feira de Santana- Ba

Junho 2014

CEEP- Áureo de Oliveira Filho  
Técnico em Mineração

## RELATÓRIO TÉCNICO

Ana Carolina B. da Mata  
Técnico em Mineração  
Turma: 01

Feira de Santana- Ba  
Junho 2014

CEEP – Áureo de Oliveira Filho

Português Instrumental

Relatório técnico orientado  
pelo prof: Fernando Barbosa,  
para cumprimento de carga  
horária do curso de mineração.

Feira de Santana- Ba

Junho 2014

CEEP- Áureo de Oliveira Filho  
Técnico em Mineração

## RELATÓRIO TÉCNICO

Ana Carolina B. da Mata  
Técnico em Mineração  
Turma: 01

Feira de Santana- Ba  
Junho 2014

CEEP – Áureo de Oliveira Filho

Português Instrumental

Relatório técnico orientado  
pelo prof: Fernando Barbosa,  
para cumprimento de carga  
horária do curso de mineração.

Feira de Santana- Ba

Junho 2014

CEEP- Áureo de Oliveira Filho  
Técnico em Mineração

## RELATÓRIO TÉCNICO

Ana Carolina B. da Mata  
Técnico em Mineração  
Turma: 01

Feira de Santana- Ba  
Junho 2014

CEEP – Áureo de Oliveira Filho

Português Instrumental

Relatório técnico orientado  
pelo prof: Fernando Barbosa,  
para cumprimento de carga  
horária do curso de mineração.

Feira de Santana- Ba

Junho 2014

CEEP- Áureo de Oliveira Filho  
Técnico em Mineração

## RELATÓRIO TÉCNICO

Ana Carolina B. da Mata  
Técnico em Mineração  
Turma: 01

Feira de Santana- Ba  
Junho 2014

CEEP – Áureo de Oliveira Filho

Português Instrumental

Relatório técnico orientado  
pelo prof: Fernando Barbosa,  
para cumprimento de carga  
horária do curso de mineração.

Feira de Santana- Ba

Junho 2014

CEEP- Áureo de Oliveira Filho  
Técnico em Mineração

## RELATÓRIO TÉCNICO

Ana Carolina B. da Mata  
Técnico em Mineração  
Turma: 01

Feira de Santana- Ba  
Junho 2014

CEEP – Áureo de Oliveira Filho

Português Instrumental

Relatório técnico orientado  
pelo prof: Fernando Barbosa,  
para cumprimento de carga  
horária do curso de mineração.

Feira de Santana- Ba

Junho 2014

CEEP- Áureo de Oliveira Filho  
Técnico em Mineração

## RELATÓRIO TÉCNICO

Ana Carolina B. da Mata  
Técnico em Mineração  
Turma: 01

Feira de Santana- Ba  
Junho 2014