

O (IN) DIZÍVEL SOBRE O AMOR

Paula Rúbia Oliveira do Vale Alves¹

Resumo: Neste trabalho pretende-se articular a concepção de Barthes da dupla natureza da literatura e alguns recortes da teoria psicanalítica ao caráter mítico do amor, ilustrando com a análise do conto “O noivo” de Lygia Fagundes Telles. Ao final, compreende-se que o amor, enquanto experiência vivida inapreensível pelo conhecimento racional, motiva escritores e estudiosos a não cessar de tentar dizê-lo e compreendê-lo, constituindo um tema universal inesgotável nas mais diversas áreas do conhecimento.

Palavras-Chave: Literatura. Psicanálise. Amor. Mito.

ABSTRACT: This paper intends to articulate the Barthes’ conception of the double nature of literature e some clippings of the psychoanalytic theory of love’s mythical character, illustrated by the analysis of the novel “O noivo” by Lygia Fagundes Telles. At the end, it is understandable that love, as a lived experience ungraspable by the rational knowledge, motivates writers and scholars to not stop trying to say and comprehend it, constituting an inexhaustible universal theme in the most diverse areas of knowledge.

Keywords: Literature. Psychoanalysis. Love. Myth.

1. Mestre em Estudos Literários no Programa de Pós Graduação em Estudos Literários (PROGEL) da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Email: paularubia@uol.com.br

Literatura e Psicanálise

No livro *Flores da escrivainha* Leyla Perrone-Moisés afirma 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 no texto *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”. (RIVERA, 2005, p.65). Essa noção de que as obras de arte, incluindo as literárias, se aproximam 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*, sugerindo que não se trata de usar a literatura para aplicar os conceitos psicanalíticos, mas pelo contrário, usar a literatura para criá-los ou confirmá-los, dando a ela um estatuto de saber que se sobrepõe à ciência e à própria psicanálise.

Segundo Meneses (1995), “tanto a psicanálise como a literatura falam de algo que escapa pelas malhas da linguagem, mas que só nela pode ser flagrada (MENESES, 1995, p.15). Ambas acreditam no inconsciente, enquanto instância psíquica constituída por pensamentos e ideias inadmissíveis à consciência, sendo que a psicanálise, na 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”.

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, 1956/1998) de cada um que lê o texto, a partir das interpretações suscitadas e das consequentes encenações imaginárias produzidas.

A dupla natureza da literatura: representação/encenação

Nessa mesma direção, Ruth Silviano Brandão (1996, p. 80) recorrendo à teoria lacaniana, 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, recalçados 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.

Relaciona-se as discussões sobre a dupla face da literatura proposta por Barthes, com as proposições de Lacan em *O Seminário, livro 8: a transferência*. Ali ele comenta com detalhes os discursos de *O Banquete*, considerando 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 plenamente traduzido em palavras, mas que o sujeito humano não cessa de querer dizer e entender.

O (in) dizível do 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 que elas comportam de conflitos e desencontros, incluindo-se aí o amor como uma dessas vivências, o que constitui forte temática na ficção lygiana.

Coelho (1971) resume a importância da temática do amor na tessitura do texto lygiano:

[...] 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. (COELHO, 1971, p. 145)

Portanto, a matéria viva da ficção lygiana 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 recalcados – da ordem do inadmissível e inconfessável – que subjazem à consciência humana.

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.

Toma-se como ilustração do que há de indizível no amor, mas que Lygia Fagundes Telles não cessa de tentar dizer, seu conto “O noivo” que 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 E-Deus.

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). Essa pergunta feita será, em seguida, direcionada para ele mesmo, suscitando 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?

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 a 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). 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.

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. 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. 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.

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 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.

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.

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 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, nesse trabalho, a ênfase 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, Miguel 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. 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: deixa-se levar rumo ao casamento, entrando no jogo das regras sociais, sem questionar tal decisão, fazendo-o apenas às vésperas da sua realização. O lapso de memória é, na perspectiva psicanalítica, uma manifestação do inconsciente e como tal denuncia algo que foi recalçado, mas retornou; ou seja, em algum momento o protagonista vacilou em relação ao casamento, mas ele recalçou² — 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?

² Recalque — processo psíquico cuja “essência consiste em afastar determinada coisa da consciência, mantendo-a à distância” (FREUD, 1915/1974, p.170)

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).

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). 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” (1916/1976, 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, 1920/1976, 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”, 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, 1937/1976, 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?

Assim, entende-se que o amor conforme narrado na obra lygiana, confirma as noções encontradas no mito de Platão e na concepção lacaniana do real enquanto experiência vivida que se mostra impossível de ser representada por palavras e de ser esgotado pelo conhecimento racional, de tal forma que os poetas e escritores, por escreverem fora de tais parâmetros, representando a realidade – enquanto fulgor do real – e encenando a linguagem nas suas infinitas possibilidades, conseguem dizer melhor sobre as vivências amorosas, escapando ao sentido e a lógica racional, envolvendo o leitor no processo de interpretação e produção de sentido.

Referências

- BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BETELLA, Gabriela Kvacek. Contos quase feitos de silêncio. In: **Caderno de leituras Lygia Fagundes Telles**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.13-29.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. **Literatura e psicanálise**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1996.
- COELHO, Nelly Novais. **Seleção Lygia Fagundes Telles**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1971.

FREUD, Sigmund. Aspectos arcaicos e infantilismo nos sonhos. In: _____: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. XV, 1916/1976.

_____. Além do princípio do prazer. In: _____: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. XVIII, 1920/1976. p.13-85.

_____. Feminilidade. In: _____: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. XXII, 1922/1976. p.13-85.

_____. Escritores criativos e devaneios. . In: _____: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. IX, 1907/1976. p.147-158.

LACAN, Jacques. **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.

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.

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 na obra de Lygia Fagundes Telles**. Travessia nº 20. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura - ISSN 0101-9570 - Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, 1990. Disponível em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17317/15886>, acessado em 21.07.2012.

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

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

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 escrivaniinha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

RIVERA, Tania. “Gesto analítico, ato criador. Duchamp com Lacan”. In: **PULSIONAL Revista de Psicanálise**, ano XVIII, n. 184, dez. 2005, p. 65.

SILVA, Marcos Antonio Martiliano. **O amor desromantizado em Lygia Fagundes Telles**. Disponível em: < http://www.crmariocovas.sp.gov.br/ntc_l.php?t=013w>. Acesso em: 26 jan. 2014.

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

TELLES, Lygia Fagundes. **A Estrutura da Bolha de Sabão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Um coração ardente**. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

(Recebido em 30/09 – Aceito em 15/10/2014)