

KELIO JUNIOR SANTANA BORGES

FIOS DE VIDA, TRAMAS DE HISTÓRIAS:
A FICCÃO DE LYGIA FAGUNDES TELLES

GOIÂNIA
2009

KELIO JUNIOR SANTANA BORGES

FIOS DE VIDA, TRAMAS DE HISTÓRIAS:
A FICÇÃO DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado e Doutorado em Letras e Linguística do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Mestre.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Imaginário.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas

GOIÂNIA
2009

KELIO JUNIOR SANTANA BORGES

FIOS DE VIDA, TRAMAS DE HISTÓRIAS:
A FICÇÃO DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Dissertação defendida no Curso de Mestrado e Doutorado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Mestre, aprovada em _____ de _____ de _____, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^a Dr^a Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas – UFG
Presidente da Banca

Prof^a Dr^a. Maria Zaira Turchi – UFG

Prof^a. Dr^a. Enivalda Nunes Freitas e Souza – UFU

Prof^a Dr^a. Solange Fiuza C. Yokosawa – UFG (Suplente)

À professora Vera Maria Tietzmann Silva, a quem devo muito, afinal foi em suas aulas que aprendi a enxergar com olhos literários. Sou grato pela paciência, atenção e ensinamentos a mim dispensados.

AGRADECIMENTOS

A Ana, minha mãe e amiga, pessoa que despertou em mim a admiração pela sina do universo feminino.

A Keila Mara, minha irmã, tecelã cujas mãos trabalharam ardentemente na confecção deste trabalho.

A professora Suzana Cánovas, mais que uma orientadora, um ser humano de grande paciência e sabedoria, uma das descobertas de maior valor para minha vida pessoal e profissional.

A Lílian e sua família, pessoas que passaram a fazer parte de minha vida e que muito me incentivaram nos últimos tempos.

A Kátia e Divina, pessoas de quem obtive o primeiro voto de confiança e de amizade.

A Gisely, Wilsoni e Michel, alunos que se tornaram amigos e parceiros, pessoas a quem sempre serei grato pela atenção e ajuda.

SUMÁRIO

	RESUMO	8
	RÉSUMÉ	9
1	E POR FALAR EM LYGIA...	10
2	TECENDO RELAÇÕES ENTRE A MULHER, O FIO E O MITO	21
2.1	A mulher, o fio e a prática da tecelagem	27
2.2	O simbolismo do fio: um processo de remitologização na obra de Lygia Fagundes Telles	32
2.3	Lygia Fagundes Telles: a artesã da tessitura literária	37
3	O FIO DA VIDA OU DO DESTINO	48
3.1	A fiação da vida: uma antiga concepção de destino	54
3.2	Fiando novos horizontes: o destino na modernidade	60
3.3	As fiandeiras do destino na obra lygiana	65
3.4	O emaranhado das redes humanas	77
3.5	Rompendo as redes sociais	85
4	OS TAIS LAÇOS HUMANOS	99
4.1	O fio do desejo	104
4.2	O enlace afetivo	109
4.3	Desentrelaçando destinos	118
4.4	Laços de família	133
5	PARA CONCLUIR, RESTA AINDA <i>UM FILETE DE VOZ</i>	141
	REFERÊNCIAS	159
	ANEXOS	165

RESUMO

Este estudo objetiva aventurar-se por uma viagem ao universo fictício de Lygia Fagundes Telles, artista que há muito vem enriquecendo a literatura nacional. Em meio à vastidão de aspectos estéticos desse objeto de estudo, nosso olhar se detém e perscruta a insistente recorrência à imagem do fio e outras afins. Tais imagens apresentam-se como símbolos que perpassam toda a obra da escritora, fazendo parte de seu universo mítico pessoal. Nesse emaranhado de linhas, pontos, agulhas, crochês, tricôs e fiandeiras, o leitor se depara com destinos que são tecidos, pessoas que são enlaçadas umas às outras, indivíduos presos em redes sociais e outros que se manifestam por um fio de voz. Retomando aspectos próprios do mito, a escritora Lygia Fagundes Telles tece um trabalho de artesã, obra de arte sobre a qual empreendemos uma análise dos possíveis valores e sentidos do símbolo do fio.

RÉSUMÉ

Cette étude a pour but d'entreprendre un voyage à l'univers fictif de Lygia Fagundes Telles, artiste qui enrichit la littérature nationale il y a longtemps. Parmi nombreux aspects esthétiques présents dans cet objet d'étude, notre regard se détiendra et analysera l'insistante répétition de l'image du fil et d'autres semblables. Telle images sont présentées comme des symboles qui sont présents tout au long de l'oeuvre de cette auteure, en faisant partie son univers mythique particulier. Dans ce emmêlé de lignes, de points, d'aiguilles, de crochets, de tricots, des fileuses le lecteur entrevoit des destins qui sont tissus, de personnes qui sont entrelacées les unes aux autres, des individus attachés à des rescaux sociaux et d'autres qui se manifestent par un filet de voix. En reprenant des aspects propres du mythes, l'écrivaine Lygia Fagundes Telles tisse un travail d'artisane, une oeuvre d'art sur laquelle on travaillera, en proposant une analyse des valeurs possibles et des sens du symbole du fil.

1 E POR FALAR EM LYGIA ...

Calma, pensei, era preciso inventar um enredo que envolvesse essa imagem. E só lá adiante vou descobrir (ou não) como funcional essa tal de estrutura que deve ser assim como o próprio ser humano, indefinível, inacessível. E incontrolável.

(Lygia Fagundes Telles. *Conspiração de nuvens*).

Debruçar-se sobre a obra de um escritor e fazer dela um objeto de estudo é, antes de tudo, estabelecer diálogos. Em primeiro lugar, com o texto do autor, esse labirinto sinuoso sempre com novos caminhos e trilhas a serem desbravados; em segundo, com a teoria usada para abordá-lo, perspectivas que servem de norte para o percurso traçado; e, em terceiro, com aqueles que sobre tal produção também se detiveram. Revisitar uma obra literária nunca é um exercício vão, cada nova abordagem surge com o propósito de enriquecer o valor de um autor e de sua produção artística. Este trabalho tem isso como objetivo, propor outro olhar sobre a narrativa de Lygia Fagundes Telles, uma escritora cuja obra há muito vem sendo objeto de estudo, mas que, devido ao valor e à complexidade de seu texto, possibilitará ainda muitas outras pesquisas.

Sobre a escritura de Lygia Fagundes Telles muito já foi dito, é volumosa a fortuna crítica sobre sua produção literária. Livros, teses, dissertações e artigos exploraram uma variedade de aspectos marcantes relacionados ao texto lygiano. Dentre esses estudos, alguns merecem destaque, tornando-se referência basilar e obrigatória sobre a escritora. Trata-se, por exemplo, dos estudos produzidos por Fábio Lucas e Vera Maria Tietzmann Silva – críticos que mais de uma vez escreveram sobre a pena lygiana. Os dois autores, de modo geral, expuseram as características mais marcantes da obra da autora paulistana, aspectos que aparecem reiteradamente nos trabalhos daqueles que os sucederam na perquirição do universo de Lygia Fagundes Telles. Muitos outros estudos poderiam ser citados, mas julgamos os trabalhos dos dois pesquisadores como aqueles de maior abrangência, expondo uma visão oceânica em relação à escrita da autora, enquanto os demais exploram perspectivas bem mais específicas e delimitadas.

Antes de iniciarmos o contato direto com a obra de Lygia Fagundes Telles, pesquisa em que buscaremos explorar um ponto de vista nosso, travaremos um diálogo com o que já foi estudado por outros pesquisadores, abordagens e reflexões com que estabeleceremos relações no decorrer de nossa pesquisa.

Vera Maria Tietzmann Silva, em uma conferência¹, afirma sobre a escritora:

Dona de um estilo personalíssimo, ela se vale largamente das imagens simbólicas, responsáveis em grande parte pela universalização e densidade de suas tramas. Repetem-se imagens de fontes, jardins, rosas, estátuas, tapeçarias, gatos, sótãos, espelhos, escadas, todas elas imagens portadoras de sentidos que ultrapassam o meramente denotativo. Transpostas, muitas vezes, para o domínio do devaneio ou do sonho, chamam a atenção sobre si mesmas e desafiam o leitor a interpretá-las (SILVA, 2009, p. 1).

O simbólico a que se refere Silva foi muito explorado por estudos críticos, e a pesquisadora tem o mais significativo deles. Em seu livro *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, Silva explora o universo imaginário da obra lygiana a partir da constante presença da metamorfose, algo que a pesquisa classifica como uma invariante temática no texto da escritora. Usando um *corpus* composto por mais de cinquenta contos, Silva estuda os diferentes graus e nuances da metamorfose na obra lygiana,

uma espécie de *leitmotiv*, percorrendo a obra toda, seja no desenrolar dos acontecimentos ou no desenvolver psíquico dos personagens, seja no repetir de determinadas imagens preñhes de conotações metamorfizantes ou, até mesmo, no refazer minucioso a que a escritora submete seus textos (SILVA, 2001, p. 31).

Norteados por teorias do imaginário, assim como Silva, muitos pesquisadores abordaram esse filão simbólico da literatura de Lygia Fagundes Telles. São trabalhos que exploram a recorrência de imagens e possíveis valores simbólicos, relacionando-os a outras áreas do conhecimento, como a psicologia e a filosofia.

Um estudo desse gênero é o de Gilvone Furtado Miguel sobre o conto “Natal na barca”, em que a autora estuda a presença do imaginário, corroborando o que é explorado por Silva, mas que põe em evidência a teoria do imaginário de Gilbert Durand. No decorrer de seu trabalho, a pesquisadora aborda imagens relacionadas às formas imagéticas estudadas por Durand, que as inseriu no que denominou de *regime diurno* e de *regime noturno das imagens*.²

¹ A conferência foi pronunciada na Academia Brasileira de Letras, tornou-se um artigo que comporá um livro de estudos sobre Lygia Fagundes Telles.

² Sobre os regimes Diurno e Noturno da imagem, Maria Zaira Turchi explica: “O diurno, estruturado pela dominante postural, concerne à tecnologia das armas, à sociologia do soberano mago e guerreiro, aos rituais de elevação e da purificação. O noturno subdivide-se em dominante digestiva e cíclica: a primeira assume as técnicas do recipiente e do *habitat*, os valores alimentícios e digestivos e a sociologia matriarcal; a segunda agrupa as técnicas do ciclo, do calendário agrícola, os símbolos do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos” (TURCHI, 2003, p. 27).

Além da presença de símbolos, é marcante, no texto de Lygia Fagundes Telles, o que Fábio Lucas (2007, p. 33 – grifo do autor) explicou como “a predisposição para trazer à escrita a voz, os meios e aptidões da *cosmovisão da mulher*”. Essa “cosmovisão feminina” não deve ser confundida com “literatura feminista”, pois, ao utilizá-la, Lucas se refere ao compromisso da escritora com a sondagem da intimidade feminina que até então era rara na literatura nacional. Uma sondagem que não se encontra engajada, fugindo da escritura de cunho feminista. A própria autora mostra-se avessa a classificações estanques e redutivas como o feminismo. Numa entrevista concedida a Sheila Moura, em abril de 1996, quando questionada sobre a existência ou não de uma literatura feminina, a autora responde:

Não ponho esse divisor de águas. Existe, sim, um tipo de literatura escrita por mulheres, com características próprias. Há, digamos assim, uma insistência nos temas da mulher. A escritora, por estar mais próxima da alma feminina, vai mais longe em certos aspectos ao lidar com personagens do seu sexo. Mas a verdade é que ela tem obrigação de ir longe também com personagens masculinos (MOURA, 1996, p. 125).

Fábio Lucas faz referência à abordagem feminina encontrada no texto da autora e explica que

[h]á em Lygia Fagundes Telles, uma tonalidade toda especial, que consiste em lidar com a psicologia feminina a partir de um ponto de vista feminino. Com efeito, a tradição romanesca é grandemente masculina. Quando a narrativa moderna começou a retratar os movimentos interiores da consciência humana, as nuances da psicologia feminina ficaram a cargo da pena masculina (LUCAS, 1999, p. 13).

Além de evidenciar esse “desvendamento” do universo da mulher, Lucas chama a atenção para uma diferença existente entre as personagens masculinas e femininas; em sua opinião, as mulheres tendem a ser mais complexas que os homens, pois

[c]uriosamente, as personagens masculinas de Lygia não apresentam contornos tão definidos como as personagens femininas. Antes aparecem como signos designativos de função social ou de papel, como símbolos de poder, de riqueza ou de status. Não dispõem da vibração e das nuances das personagens femininas (LUCAS, 1999, p. 13-14).

Para Cristina Ferreira Pinto, a recorrente presença de personagens femininas complexas na obra da autora é consequência da própria sondagem social objetivada. Numa perspectiva mais voltada para os estudos culturais, ela desvincula a figura feminina do

universo imaginário e a relaciona ao discurso de vertente mais social. Nas palavras da pesquisadora, isso é consequência do prisma social abordado por Lygia Fagundes Telles, que

[...] como escritora, ela tem registrado em sua ficção as transformações por que a sociedade brasileira passa, mostrando o modo pelo qual as personagens reagem frente a tais transformações. Deixando-se afetar nas suas relações intelectuais, afetivas e sexuais, rompendo com valores e padrões de comportamento tradicionais e adotando novos, suas personagens refletem mudanças que para muitos representam o processo de decadência de um determinado grupo social (PINTO, 1990, p. 117).

As transformações e mudanças a que se refere a pesquisadora são aquelas ocorridas no Brasil a partir da década de 50, em especial com a implantação do Estado Novo. Nesse contexto social, as mudanças geraram uma nova realidade para a mulher, pois muitas tradições da instituição patriarcal passaram a ser questionadas, ou mesmo desdenhadas. Cristina Ferreira Pinto afirma que a obra romanesca de Lygia Fagundes Telles tematiza a posição da mulher dentro desse universo cambiante, que deu ao sexo feminino a chance de alcançar lugares antes utópicos. Ocorre, nesse período, um processo de desconstrução do discurso patriarcal, surgindo, assim, uma nova realidade para a figura feminina. Como afirmamos, tal transformação social é abordada pela romancista, pois, como afirma Pinto (1990, p. 119): “[...] em Fagundes Telles a descentralização da figura do Pai revela-se especialmente através de uma abordagem narrativa que privilegia protagonista e co-protagonistas femininas”.

Independentemente do fato de serem homens ou mulheres, as personagens lygianas mostram-se vivenciando conflitos gerados pelos mais variados motivos. Caio Riter (2003, p. 106) afirma que as personagens de Lygia Fagundes Telles “soçobram incompletas, mutiladas, sozinhas”. Num artigo em que busca explorar imagens recorrentes na obra da escritora, ele afirma que as personagens dela vivem sob o signo da dor, uma situação conflitante a que o pesquisador chama de “mal-estar”. Do amor à morte, tudo é motivo para uma situação de conflito. A autora colhe o medo, as frustrações e inquietações de indivíduos que, ficcionalmente, vivenciam as peripécias da vida cotidiana. “As situações urdidas por Lygia Fagundes Telles são pontilhadas por enigmas, ao mesmo tempo em que são retratos do cotidiano e exploram as manifestações do inconsciente, numa perspectiva intimista” (RITER, 2003, p. 106).

Explorar esse universo íntimo e angustiado parece ser a tônica do texto de Lygia Fagundes Telles. Tanto em seus romances quanto em seus contos, o uso do discurso em

primeira pessoa ou do discurso em terceira, permeado por intrusões de discurso em primeira, são índices dessa abordagem intimista, um ponto de vista muito em voga após o surgimento principalmente das teorias psicanalíticas. Nessa exploração interior, a autora alcança o cerne da alma humana universal. Como bem explica Sônia Maria da Silva Moura:

Embora os temas explorados pareçam limitar-se a falar do individual, é através da própria personagem, suas angústias, suas interrogações, suas confissões, que a autora mostra as vivências e os relacionamentos do homem na engrenagem social. As personagens são revestidas de todas as características do universal (MOURA, 1993, p. 2).

Em sua dissertação de mestrado, Moura estuda a arquitetura dos contos lygianos. Trata-se de estudo em que a tônica se encontra no estilo de narrativa próprio da autora, os aspectos evidenciados por essa pesquisa dialogam diretamente com a teoria literária. Logo no início de seu trabalho, é afirmado que as narrativas da autora partem de uma situação dramática em que a consciência do real — aquela que se entende como objetiva — funde-se com a forma subjetiva — mais íntima e classificada como subjetiva. Nesse amálgama, a visão subjetiva sobrepõe-se à objetiva, assim, o universo interior passa a comandar as ações, tendo como norte o fluxo de consciência: “O particular sobrepõe-se ao universal sem anulá-lo, pois as relações do homem com o mundo — o cotidiano, os conflitos, as inseguranças e os medos — são marcas de um e de todos” (MOURA, 1993, p. 9).

Ainda sobre o aspecto estrutural dos enredos construídos por Lygia Fagundes Telles, Fábio Lucas assinala outra característica importante. É comum que se tenha a impressão de descontinuidade, parece acontecer a perda do fluxo narrativo. Em meio a um pensamento ou descrição, surge uma momentânea suspensão a partir da qual um elemento novo é trazido à tona, só depois é que se nota a retomada do fluxo da história e a relação da intrusão com a seqüência de fatos principais.

O seu modo de construir o texto narrativo, na seqüência de eventos interligados, a fim de prender e cativar o leitor, é de todo especial, pois introduz na cadeia da intriga o movimento da consciência, como se o espírito estivesse divagando, entregue às surpresas da fantasia (LUCAS, 2007, p. 33).

Além de temas e imagens que permeiam seu texto, a escritora paulistana lança mão de recursos estruturais modernos e de grande significado para sua abordagem. O texto lygiano processa-se como uma teia artilosa, uma estrutura muito bem arquitetada em todos os planos de sua construção.

Escrevendo há mais de sessenta anos, Lygia Fagundes Telles construiu uma obra muito marcada pela coerência e originalidade. Seus textos, sejam eles contos ou romances, são perpassados por características distintivas facilmente identificáveis. São lugares-comuns que, manuseados com maestria, tornam-se sempre originais a cada novo enredo, processos estilísticos que a escritura lygiana reitera em cada nova urdidura textual. Os exemplos de marcas estilísticas da artista serão estudados mais adiante, pois antes de finalizar essa pequena revisão crítica, é importante ressaltar ainda um último aspecto característico da pena de Lygia Fagundes Telles: o texto de caráter fantástico.

Também ligado ao viés do imaginário, o fantástico encontrou grande espaço na literatura moderna. Dentre seus principais representantes está Edgar Allan Poe, escritor que exerceu sobre Lygia Fagundes Telles uma influência evidente — fato estudado por Vera Maria Tietzmann Silva no livro *A ficção intertextual de Lygia Fagundes Telles*, onde a autora compara o conto “Venha ver o pôr-do-sol” à narrativa “O barril de amontilado”, do escritor norte-americano. O texto fantástico é muito marcado pela sua estrutura cambiante, ora centrada na realidade, ora na fantasia. Tal forma narrativa teve como teórico que sobre ela se debruçou Tzvetan Todorov, dentre outros. De acordo com o primeiro, o fantástico é “[...] uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 2004, p. 37). Todorov assinala como principal marca do gênero fantástico o momento de hesitação ocorrido a partir da interação do leitor com o que está sendo lido. Além disso, ele afirma que o fantástico dura apenas o tempo dessa hesitação, salientando o fato de as narrativas passarem a ser classificadas, de acordo com a espécie de acontecimentos que comportam, como pertencentes ao maravilhoso, quando é admitida a presença do sobrenatural, ou ao estranho, quando se opta pela resposta racional.

Os aspectos relativos à narrativa fantástica enunciados pelo pesquisador são facilmente identificáveis nos textos lygianos, a hesitação e os eventos oriundos de uma realidade que transcende a que é palpável são duas marcas bem comuns nas narrativas de Lygia Fagundes Telles, características que se encontram sumariamente discutidas no estudo de Núbia Regina de Carvalho Almeida, em sua dissertação de mestrado intitulada *Uma leitura do fantástico em contos de Lygia Fagundes Telles*. Almeida explica que, nos contos da escritora, usados como *corpus* para seu estudo,

[...] os heróis são, algumas vezes, transportados para o espaço e o tempo do sonho para viver a experiência sobrenatural, que quebra as barreiras entre a interioridade e

o mundo visível e real, alterando as noções de espaço e de tempo para criar a ambivalência própria ao fantástico (ALMEIDA, 2004, p. 19).

O tema do duplo está relacionado ao caráter fantástico, de influência oriunda do campo imaginário, e é estudado pela pesquisadora Berenice Sica Lamas. Em sua tese de doutoramento *Lygia Fagundes Telles: imaginário e a escritura do duplo*, Lamas perscruta amplamente essa vertente da obra da escritora. Usando como base teorias do imaginário, ela relaciona a imagem do duplo às teorias psicológicas, que garantem ao trabalho maior abrangência e fundamentação para o estudo artístico/literário objetivado. Nas palavras de Lamas,

[a] literatura introspectiva de Lygia Fagundes Telles é das que mais aprofundam a interioridade do ser, e suas personagens propõem-se modelares para pensar as angústias e os desígnios do ser humano. Em grande parte de seus textos considerados fantásticos, observa-se a sistematização de eventos impregnados da impressão da duplicidade e que, em determinado momento de desvelamento, criado pela linguagem ficcional da escritora, inquieta e perturba as personagens-protagonistas (LAMAS, 2002, p. 16).

Personagens perturbadas e inquietas não constituem uma realidade específica do conto fantástico lygiano, mas de toda sua obra. Baseando-se nos infortúnios e infelicidades, como também nas situações de superação de tais percalços é que Edna Silva Faria (2005) estuda uma moderna concepção de trágico em alguns contos da autora. Faria, em sua dissertação de mestrado *O trágico moderno nos contos de Lygia Fagundes Telles*, analisa textos da escritora perquirindo neles um conceito trágico que dista do tradicional herdado da cultura grega.

Relacionado à invariável e inquietante situação vivenciada pelas personagens de Lygia Fagundes Telles, está o trabalho de Lusía Fonseca Perez Perin — *As várias faces de um mesmo protótipo de personagem nos romances de Lygia Fagundes Telles* — também apresentado como dissertação de mestrado. Perin afirma que

[n]os textos de Lygia, a angústia e a solidão nem sempre aparecem abertamente, mas encontram-se presentes na “atmosfera” que perpassa de maneira sutil todo o texto. Nos momentos mais pungentes se manifestam por um detalhe, um gesto, uma palavra ou apenas por um olhar (PERIN, 1994, p. 8).

Com base em aspectos referentes à constituição psicológica das personagens femininas romanescas lygianas, a pesquisa de Perin defende a existência de certa estrutura invariante que marca as heroínas da escritora, um arcabouço estrutural a modelar-lhes a

personalidade e a existência. O estudo aprofundado feito pela pesquisadora corrobora o comentário de José Paulo Paes em seu *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*:

Como romancista, L.F.T. se tem voltado de preferência para o estudo da decadência moral burguesa, habitualmente através do drama de personagens centrais femininas que se debatem entre o desejo de afirmar a própria autenticidade e a impossibilidade de fazê-lo no contexto familiar ou social a que se sentem irremediavelmente presas (PAES, 1969, p. 250).

Como se pode notar, os trabalhos a que fizemos referência sumária tratam de vicissitudes que, de uma maneira ou de outra, perpassam de forma ampla a escritura de Lygia Fagundes Telles, o que justifica o título do ensaio crítico de Fábio Lucas: “A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles”. Segundo esse estudo, a autora parece continuamente retomar temas e situações numa espécie de convergência temática, um círculo vicioso, girando sempre em função de indivíduos e suas inquietantes existências. Realmente o texto desta “dama da literatura” é marcado pela retomada de aspectos facilmente perceptíveis, marcas que dão a sua pena uma peculiaridade já aqui identificada e que, em nossa pesquisa, pretendemos explorá-la ainda mais.

Apoiando-se nas palavras de Scheglov e Zholkovskii, Vera Maria Tietzmann Silva (2001) fala sobre a invariante presença de temas e imagens na obra de um autor, trata-se, conforme é explicado por ela, de uma insistência semântica, que atribui ao texto do artista traços distintivos, específicos.

Relacionado a esse aspecto, Northrop Frye, ao discutir os princípios básicos dos arquétipos na literatura, propõe um estudo ao qual concede o nome de “mitologia poética”. Em seu livro *Fábulas de Identidade*, o autor defende algo semelhante ao que fora dito pelos estudiosos supracitados. De acordo com Frye, é de grande importância “[...] o fato de que cada poeta tem sua mitologia particular, sua própria faixa espectroscópica ou formação de símbolos peculiar, da qual ele não é consciente em grande parte” (FRYE, 2000, p. 17).

A nosso ver, muitas outras são as marcas dessa faixa espectroscópica lygiana. Por isso nos propomos estudar o que consideramos também ser uma constante que facilmente encontrada nos textos da escritora, incluindo trechos de entrevistas e de depoimentos por ela concedidos. Conscientemente ou não, Lygia Fagundes Telles tem como parte de sua “formação de símbolos peculiar” a “imagem do fio” ou avatares a ele relacionados (fiandeiras, linhas, agulhas, bordados, tapeçarias, etc). Tais concretizações imagéticas, representadas pela escritura literária, ascendem ao plano de símbolo por nos remeterem de modo geral a valores que transcendem a mera comunicação objetiva. Nas tramas construídas

pela autora, ao contrário de signos – cujos valores encontram-se fixos e estabelecidos –, deparamo-nos com um universo simbólico, retomando a narrativa mítica em seu dinamismo plurissêmico e epifânico.

Buscando possíveis valores para essa linguagem refugiada no silêncio da obra, determinamos como nosso objeto de estudo, conforme mencionamos, a imagem simbólica do fio, uma forma imagética que nos permite diferentes sentidos de interpretação, gerando quatro possíveis abordagens temáticas que nortearão a divisão de nosso estudo.

Para iniciarmos nossa perquirição, vale ressaltar que não objetivamos abordagens marcadas pela linha de pesquisa guiada por fatores e valores culturais relativos a gêneros, priorizando, dessa forma, uma discussão de cunho feminista, estudando a escrita e a figura da mulher em si. Nosso propósito é estudar e analisar diferentes sentidos adquiridos pela imagem do fio e como esses valores aparecem presentes na obra da escritora Lygia Fagundes Telles a partir de um processo de remitologização, conforme proposto por E. M. Meletínski³ (1987), em *A poética do mito*.

A linguagem literária como um jogo de simulacros e representações, de acordo com Gilberto Mendonça Teles (1989, p.329), é uma arte em que o risco da perda é muito grande. No entanto, Lygia Fagundes Telles fez-se exímia jogadora, tendo desde cedo aprendido a arte desse universo lúdico, influenciada pela ousadia e pela esperança de seu pai.

Ainda assim, a cega esperança que herdei do meu pai, ele era um jogador que arriscava na roleta. Eu jogo na palavra. Luta sem parceiros e sem testemunhas, uma luta dura. Perdi? Mas amanhã a gente ganha – dizia meu pai, apalpando os bolsos esvaziados. Apalpo os bolsos transbordantes de palavras. *Les jeux sont faits!* – avisa o homem pálido recolhendo as fichas. Ainda não, respondo depressa. E prossigo na minha busca que é feliz porque cumpro a vocação que é a minha paixão (TELLES, 2007, p. 60).

Nesse jogo com as palavras, Lygia Fagundes Telles apostou naquelas de grande valor simbólico, naquelas que fossem mais abrangentes, apostou nos lugares comuns aos quais ela deu um novo valor semântico e estético. Acreditamos que, dentre esses símbolos, a autora apostou de forma mais comprometida na imagem do fio.

Desde o primeiro contato com a escritura lygiana, chamou-nos a atenção a recorrência de imagens oriundas da arte da tecelagem ou da fiação, além de muitas referências a tecidos, xales, teias e redes. Com o passar do tempo e com um olhar mais atento,

³ As duas obras do autor citadas em nossos estudos trazem grafias diferentes para o nome do pesquisador, ora Melentínski, ora Mielietínski.

possibilitado pelos estudos literários, encontramos em tal constante um possível viés para um trabalho crítico. Surgiu daí o empenho de ler toda a obra da autora.⁴ Dessa pesquisa, surgiram resultados que os limites de nosso estudo não poderão abarcar. Rendemo-nos a uma abordagem modesta e estamos cientes do fato de ela ser ainda superficial em relação à verticalização que acreditamos ser possível fazer sobre esse símbolo na obra da escritora. Mesmo representando um ousado empenho, tencionamos usar como corpus quase toda a obra da autora, exceto o livro *Porão e sobrado*. Apesar de estarmos cômnicos de que os símbolos são usados de forma diferente nos contos e romances, estabeleceremos relações que deixem claro nosso olhar literário e que comprovem as nossas abordagens objetivadas.

Dentre as possibilidades de sentido a que chegamos, quatro se impuseram como primordiais, determinando a estrutura e divisão do trabalho: “Tecendo relações entre a mulher, o fio e o mito”, “O fio da vida ou o fio do Destino”, “Os tais laços humanos” e “Um filete de voz”. No primeiro capítulo, nosso propósito é buscar as antigas relações entre a mulher e o fio, uma realidade bastante comum presente em mitos e narrativas populares. Nessas formas de narração, a figura da mulher é freqüentemente ligada à da tecelã. Além de explorar essa identidade feminina do passado, tentaremos reencontrá-la na mulher moderna, especificamente na mulher escritora, como Lygia Fagundes Telles.

Em seguida, faremos uma pesquisa sobre a concepção de destino, contrapondo a antiga e a moderna conceituação da palavra, além de procurar expor quais as conseqüências dessa mudança histórica em relação à noção de liberdade. Justifica nossa abordagem o fato de, tanto o destino como a vida, serem muito freqüentemente representados por imagens simbólicas comuns às práticas da tecelagem e fiação, recurso muito usado na narrativa da escritora em estudo.

No terceiro capítulo, tencionamos perscrutar as relações existentes entre as pessoas dentro do contexto social. Do amor ao ódio, da submissão à possessividade, os relacionamentos interpessoais formam verdadeiras redes sentimentais ou convencionais, fazendo-nos prisioneiros uns dos outros. Assim como o fio pode representar um elo afetivo, ligando dois destinos num só, também pode representar a incapacidade de desprender-se do objeto de desejo, dessa forma, o fio que liga pode também enforçar, oprimir aqueles que por ele se encontram enlaçados.

Finalizando nossa pesquisa e, a título de conclusão, estudaremos como a imagem do fio aparece reiteradas vezes, na obra de Lygia Fagundes Telles, caracterizando a voz das

⁴ Foram lidas todas as obras da escritora, exceto o livro *Porão e sobrado*, de 1938, devido à dificuldade de encontrá-lo.

personagens. Num fio de voz, indivíduos vão tecendo suas existências, vão trilhando um caminho rumo a seus labirintos internos. Homens e mulheres que se tornam reais via construção de um tecido a partir do qual suas identidades podem ser confeccionadas. É com esse fio de voz também que essa escritora vai tecendo sua trama narrativa, seu texto artístico de tão rico valor.

De formas, de significados e de maneiras diferentes, o fio é uma imagem recorrente na estrutura narrativa lygiana, tecendo seus textos literários, a autora constrói fios de vida, destinos que são reflexo da realidade. Lygia Fagundes Telles explora o mítico-poético nas imagens, tornado-as mais significativas e transpondo os limites do campo comunicativo da linguagem cotidiana. A autora guia o leitor por um labirinto de símbolos que, ao invés de comunicarem um sentido, apenas sugerem um caminho a ser desvendado. Dentro dessa estrutura labiríntica, desse tecido discursivo, não se encontram apenas seres fictícios vivendo uma realidade inexistente ou fantasiosa, mas seres que, criados pela artista, dividem conosco os mistérios de nosso existir, seres que compartilham conosco a complexidade de um universo ainda a ser explorado, o universo da existência e essência humana. Lygia Fagundes Telles transporta o leitor para esse labirinto, mas, ao contrário de Ariadne, ela não tece o fio com o qual se pode sair seguro dali. A saída, ou melhor, o entendimento de seus enredos são conhecimentos conquistados individualmente, um trajeto feito pelo leitor atento, que conhece os sinuosos caminhos da ficção, um terreno sobre o qual nos adverte Anatol Rosenfeld:

Este mundo fictício ou mimético, que freqüentemente reflete momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica exterior à obra, torna-se, portanto, representativo para algo além dele, principalmente além da realidade empírica, mas imanente à obra (ROSENFELD, 2004, p. 15).

Nosso trabalho discute os mistérios dessa realidade transcendental que aparecem sugeridos pela pena de Lygia Fagundes Telles. Fiando suas teias discursivas, a autora tematiza o que se encontra para além da realidade empírica. Nos fatos cotidianos, nas experiências banais dos seres lygianos, encontramos as fatídicas inquietudes de nossa existência. Como essas personagens, nos encontramos revoltados e perplexos, presos por teias e redes que nos roubam a possibilidade de uma vida intensamente vivida, pois sempre incompleta, impondo-se como enigma a ser desvendado.

2 TECENDO RELAÇÕES ENTRE A MULHER, O FIO E O MITO

E não me entendeu, ah! não entendeu. Esta nostalgia do caráter. Da beleza. Eram belos gestos secretos. As palavras secretas, toda a simbologia que Deus exige, Ele exige! Mas os padres ficaram íntimos, os mitos íntimos. Massificar heróis e desmitificar os mitos. É o fim deles? (...)

(Lygia Fagundes Telles. *As horas nuas*).

Dona de uma importante obra para a literatura nacional, Lygia Fagundes Telles vem, cada vez mais, tornando-se objeto de estudo crítico. Textos de grande valor estético, as narrativas lygianas retomam a estrutura mítica, tornando-se abundantes fontes de imagens simbólicas, num misto de narração e poesia, um campo em que quase tudo aparece sugerido e nunca elucidado. A dúvida (e não a certeza) é a tônica do texto da escritora, uma dúvida que, como o mito, apazigua e acalenta a alma humana. Nesse emaranhado de imagens sugestivas, algumas parecem estabelecer entre si uma espécie de cumplicidade, freqüentemente dividindo os mesmos ambientes e sendo reiteradamente retomadas nos enredos da escritora.

A nosso ver, uma dessas relações se estabelece entre as imagens da mulher e do fio, duas formas imagéticas que estudaremos como elementos daquilo que, em outro momento, Vera Maria Tietzmann Silva chamou de mitoestilo da autora. Com esse termo a pesquisadora buscou se referir a traços que marcam o universo literário de Lygia Fagundes Telles. Em sua incessante busca pelo desvendamento do desconhecido e de si mesma, a escritora paulistana retoma a estrutura mítica e cria dentro dela seu próprio campo simbólico particular, criando, ressignificando, ampliando ou desconstruindo valores tradicionais, usando para isso símbolos da nossa cultura, muitos herdados dos povos antigos.

Na trama lygiana, a mulher e a arte da tecelagem são retomadas e muitas vezes assumem valores dicotômicos, ora corroborando os ideais há muito estabelecidos, ora discordando deles e rompendo com eles de forma explícita.

Para iniciar nossa perquirição analítica da obra de Lygia Fagundes Telles, faz-se necessário retornar à base da relação das imagens míticas que buscamos estudar. Partindo dos princípios culturais e dos mitos gregos, traçaremos a antiga relação entre a mulher e o fio.

Os mitos e as narrativas populares são ricos em imagens simbólicas. Retiradas do sonho ou do devaneio, essas construções imagéticas emanam do inconsciente para nos comunicar uma realidade humana universal, que em muito se distancia daquela vivida conscientemente no cotidiano. Com base nas teorias de Carl Gustav Jung, podemos afirmar que o símbolo nos põe em contato com a alma do homem, uma alma universal. A matéria tem

seu campo de conhecimento e apreensão muito bem delimitados pelos sentidos, que tornam muito restrita a percepção que o indivíduo tem do mundo. Os símbolos transcendem a limitação imposta à matéria, eles alargam o campo abrangido pelos sentidos, explorando um universo menos palpável traduzido a partir de imagens. No livro *O homem e seus símbolos*, Jung e outros estudiosos fazem um apanhado geral da teoria discutida e defendida pelo pesquisador em trabalhos anteriores. São expostos de forma sumária seus principais conceitos, usando, para isso, uma linguagem menos técnica. O objetivo dele e de seus colaboradores era fazer com que mais pessoas tivessem acesso as suas pesquisas e teorias. Ali, o autor explica que: “Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente” (JUNG, 2002, p.21).

Jung afirma que a linguagem simbólica pode ser fruto tanto de uma vertente consciente quanto inconsciente – os trabalhos do psicanalista privilegiam as imagens oriundas do inconsciente, aquelas que o homem produz espontaneamente em forma de sonhos.

O que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós (JUNG, 2002, p. 20).

Nos sonhos, temos a impressão de caos, pois o que sonhamos tende a ser ininteligível, promovendo, na maioria das vezes, repulsa ou angústia em quem sonha. Imagens desconexas, diálogos sem sentido, acontecimentos improváveis ou impossíveis deixam-nos inquietos, perdidos quanto aos seus reais significados. Sobre o sentido dessas imagens, Jung afirma existir controversas suposições, sendo impossível chegarmos a uma constatação significativa ou precisa.

Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-la ou explicá-la. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a idéias que estão fora do alcance da razão (JUNG, 2002, p. 20-21 – grifo do autor).

Chevalier e Gheerbrant (2000), na introdução teórica com que iniciam seu *Dicionário de símbolos*, explicam que todo objeto pode revestir-se de valor simbólico, desde elementos materiais reais, a estruturas abstratas como formas geométricas, números, idéias, etc. Não há restrição às formas simbólicas, há apenas uma relação que as torna simbólicas,

“[...] o símbolo afirma-se como um termo aparentemente apreensível, associado a outro que – este, sim – escapa à apreensão” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 21). Pertencente ao mundo da realidade palpável, o símbolo nos comunica com algo que está para além dela.

A incapacidade de se chegar a um consenso sobre o significado de um símbolo, advém de sua plurissignificação. Uma mesma imagem pode nos remeter a valores e significados díspares, sem nenhuma relação entre si, ou mesmo, contrários e contraditórios.

O pensamento simbólico, segundo nos parece, ao inverso do pensamento científico, procede não pela redução do múltiplo ao *uno*, mas sim pela desintegração do *uno* em múltiplo, para melhor perceber – é verdade que numa fração de segundo – a unidade desse múltiplo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 15 – grifo do autor).

O homem tem sua relação com o mundo norteada pelo símbolo, diferentemente dos outros animais, o ser humano não estabelece contato direto com a realidade, em vez disso, ele a reduz a símbolos, a valores semânticos e com eles se relaciona. O pensamento simbólico atua como mediador, promovendo uma relação indireta entre os homens e o universo circundante – material ou abstrato.

Ernest Cassirer, em seu *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*, defende que o fundamento da condição humana não é a forma de pensamento racional, mas o pensamento simbólico. Em vez de *animal rationale*, Cassirer classifica o homem como *animal symbolicum*, pois

[e]m vez de lidar com as próprias coisas o homem está, de certo modo, conversando constantemente consigo mesmo. Envolveu-se de tal modo em formas lingüísticas, imagens artísticas, símbolos míticos ou ritos religiosos que não consegue ver ou conhecer coisa alguma a não ser pela interposição desse meio artificial (CASSIRER, 2001, p. 48-49).

Preso ao símbolo, o homem diferencia-se. Ele não está ligado a coisas, mas a valores simbólicos. Até mesmo o apego a bens materiais – realidade capitalista – não está dirigido àquilo que são, mas àquilo que representam. Desta forma, “[c]omparado aos outros animais, o homem não vive apenas em uma realidade mais ampla; vive, pode-se dizer, em uma nova dimensão de realidade” (CASSIRER, 2001, p. 47-48).

Nessa nova dimensão humana, o mundo é traduzido em símbolos. Trata-se de algo para além da racionalidade – o que não descarta, de forma alguma, a presença de uma ordem, ou melhor, um paradigma a nortear a elaboração dos símbolos. As imagens simbólicas seguem um determinado esquema, certa lógica estrutural. A amplitude de imagens mostra-se

reduzida a um número finito de possíveis valores, sentidos que tendem a relacionar ou correlacionar inúmeras imagens a valores semelhantes, o que recebeu o nome de “arquetípos”.

Os arquetípos manifestam-se como estruturas psíquicas quase universais, inatas ou herdadas, como uma espécie de consciência coletiva: exprimem-se através de símbolos específicos, carregados de uma grande potência energética. Desempenham um papel motor e unificador considerável na evolução da personalidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 19).

O termo arquetípo tornou-se amplamente significativo a partir das teorias propostas por Jung. Ele explica que os arquetípos são uma espécie de arcabouço, uma estrutura formal de que os símbolos são formados. De acordo com isso é possível se chegar à dedução de que o universo imagético tem um número infinito de imagens, mas um número bem menor de valores e significados, pois, se cunhadas em um mesmo arquetípo, seus significados tendem a ser os mesmos ou, pelo menos, semelhantes.

Sobre a relação existente entre os mitos e os arquetípos, Chevalier e Gheerbrant, explicam que

[o]s mitos apresentam-se como transposições dramatúrgicas desses arquetípos, esquemas e símbolos, ou como composições de conjunto, epopéias, narrativas, gêneses, cosmogonias, teogonias, gigantomaquias, que já começam a deixar entrever um processo de racionalização (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 19).

Nos mitos, as imagens caóticas e espontâneas, ao formarem juntas um todo, começam a adquirir uma estrutura mais dotada de sentido. Deve-se enfatizar que o “sentido” referido encontra-se presente na estrutura mítica, que diz respeito a uma narrativa construída com personagens específicas (deuses e semideuses) e de objetivo bem definido – explicar a origem de algo. Do ponto de vista do significado, Junio Brandão descarta a possibilidade da racionalidade mítica.

O mito expressa o mundo e a realidade humana, mas cuja essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós através de várias gerações. E, na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e irracional. Abre-se como uma janela a todos os ventos; presta-se a todas interpretações. Decifrar o mito é, pois, decifrar-se (BRANDÃO, 2004, p. 36).

O poeta é herdeiro desse universo simbólico inconsciente. As imagens que povoam sua vida interior são formas determinadas pelo inconsciente coletivo, estruturas simbólicas usadas para traduzir os conteúdos arquetípicos. Mesmo sendo de caráter coletivo,

as imagens e o seu valor podem variar muito de pessoa para pessoa – ou de poeta para poeta. Sobre essa manifestação coletiva, age uma força individual, conforme é exposto por Jung: “O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta” (JUNG, 2007, p. 17).

Um mesmo arquétipo pode ser, por poetas diferentes, interpretado ou discutido de maneiras distintas. Sobre esse aspecto, Northorp Frye, em seu livro *Fábulas de identidade* (2000), expõe que a partir dessas imagens é possível fazer um estudo psicológico do poeta, pesquisando as carências e deficiências dele presentes na obra. No entanto, o crítico dispensa tal abordagem em detrimento de outra, que privilegia o estudo do universo mítico peculiar de cada poeta ou das relações entre os diferentes universos míticos entre si. Esse universo imagético peculiar de um poeta pode, de acordo com Frye, tornar-se um objeto de estudo para a crítica, pois se encontra ligado à unidade estrutural da produção do artista.

Um estudo remontando à narrativa mitológica não é uma escolha gratuita e, no nosso caso, o fato se justifica por motivos de caráter mais específico. Por almejarmos uma abordagem de cunho antropológico, retomar os mitos tornou-se uma condição obrigatória para nossa pesquisa. É no mito que encontramos os mais significativos princípios norteadores da cultura, “no sentido que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência” (ELIADE, 2006, p. 8).

Mircea Eliade (2006), um dos maiores nomes da área de estudos mitológicos, em seu trabalho intitulado *Mito e realidade*, analisa, em vários povos do mundo, a influência e o poder ainda presentes na estrutura mítica. O pesquisador, na linha de outros eruditos, recupera valores e significados da estrutura mítica que haviam sido banalizados no decorrer dos tempos a ponto de o termo “mito” passar a ser usado com o sentido de “ilusão” ou “falsidade”. Para o historiador das religiões, os mitos não são criações fabulosas, mas estruturas impregnadas de valores ainda a serem descobertos, e, conhecendo melhor essas estruturas, conheceríamos mais sobre nós mesmos, pois, “[c]ompreendê-las equivale a reconhecê-las como fenômenos humanos, fenômenos de cultura, criação do espírito — e não como irrupção patológica de instintos, bestialidade ou infantilidade” (ELIADE, 2006, p. 9). Segundo Eliade, modernamente, o vocábulo é usado nas duas acepções.

Voltando-nos para o mito, buscamos retomar uma das mais antigas manifestações humanas, a partir da qual o homem pôde se expressar. Como é exposto por Mircea Eliade:

Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje — um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras (ELIADE, 2006, p. 16).

A linguagem mítica é construída a partir de imagens; símbolos com os quais o homem, em seu processo criativo, expressou mais do que podia compreender. Em vez de uma construção racional, o mito justifica o mundo a partir de intuição, linguagem plurissignificativa, um enigma lingüístico de constituição imagética. Nesse caso, uma narrativa mítica não tem como centro um único elemento, um único símbolo, mas um aglomerado de imagens inter-relacionadas, assim como as palavras de uma frase, sendo preciso estabelecer o elo entre todas para se saber o sentido geral do enunciado. Nas narrativas míticas, os símbolos estabelecem entre si uma cumplicidade; um só se torna significativo a partir da sua inter-relação com os demais. Essas imagens são portadoras de valores que podem estar associados, ou a significados estipulados e defendidos socialmente, ou a uma possível estrutura psíquica profunda, à qual Freud chamou de inconsciente. Para o pai da psicanálise, no inconsciente ficam armazenados conteúdos fruto de repressões vividas — material reprimido e conservado de forma incomunicável, consequência de nossas experiências individuais traumáticas. Ali mantidos, tais conteúdos podem nunca se manifestar, ou, por motivos diversos, se manifestar de forma inesperada e, quase sempre, brutal.

Para C.G. Jung, esse inconsciente, ao contrário do que propunha Freud, não é resultado de experiências apenas individuais, mas um complexo sistema comunicativo herdado biologicamente, a partir do qual receberíamos conteúdos universais inerentes à raça humana. A esse sistema significativo e unificador, Jung deu o nome de *inconsciente coletivo*. Considerando a teoria junguiana, entendemos o fio como uma imagem que emana do inconsciente comunicando-o ao consciente, imagem que surge frequentemente nas atividades criativas da humanidade, adquirindo diferentes valores semânticos.

O símbolo é uma comunicação vaga, insólita, mas real. Mais que lógica, essa linguagem é intuitiva, plurissêmica e fluida, como bem souberam demonstrar os poetas simbolistas. Fruto do inconsciente, o símbolo comunica o homem a um plano que transcende a realidade cotidiana, tão norteada pelas estruturas materiais e lógicas.

Mais que registrar a presença do fio em formas narrativas, buscaremos estudar possíveis valores a ele conferidos, possíveis significados que ele poderia comunicar ao

consciente durante o sonho ou a criação artística, as duas maiores e mais importantes maneiras de manifestações das imagens simbólicas.

2.1 A mulher, o fio e a prática da tecelagem

Num texto musical intitulado “Mulheres de Atenas”, o compositor Chico Buarque de Holanda descreve poeticamente e de forma sintética a vivência social das mulheres atenienses. Na música, de construção rítmica e lexical majestosas, o compositor não deixa de citar a prática da habilidade manual, tão importante no seio cultural grego: “Mirem-se no exemplo/ Das mulheres de Atenas/ Sofrem por seus maridos/ Poder e força de Atenas/ Quando eles embarcam soldados/ Elas *tecem* longos bordados/ Mil quarentenas[...]”. Esta e outras passagens buscam retratar criticamente o destino de submissão e de reclusão a que as mulheres de Atenas estavam sujeitas, situação que é assim traduzida: “Elas não têm gosto ou vontade/ Nem defeito, nem qualidade/ Têm medo apenas/ Não têm sonhos, só têm presságios/ O seu homem, mares, naufrágios”.

A concepção de mulher construída pelo texto é aquela de esposa e companheira exemplar, que bordando, costurando, tecendo, cumpre com suas funções domésticas, papel de maior importância desempenhado pela figura feminina. Ao pedir para que as mulheres mirem-se nos exemplos das atenienses, o autor realmente propõe uma reflexão sobre a condição feminina de outrora, promovendo uma comparação com a condição das mulheres de agora, que já não agem mais como as outras, as atuais são donas de uma sina tão diferente daquela das gregas antigas.

Antes de o fogo ser roubado por Prometeu e de ser cedido aos humanos, havia uma sociedade formada apenas por indivíduos masculinos que conviviam em plena harmonia. A chegada da mulher foi o fator de desequilíbrio dessa ordem. Veio do próprio Zeus o desígnio de causar tal desordem, para isso, encarregou Hefesto de modelar uma figura feminina a ponto de torná-la irresistível aos olhos dos homens. O artesão obteve a ajuda de seus irmãos imortais para “construir” a mulher capaz de concretizar os propósitos divinos. Pandora, a primeira mulher realmente humana, teve como destino ser o castigo a que Zeus submeteu os homens. Dentre as capacidades a ela concedidas, encontra-se a habilidade com as mãos, de que se origina miticamente o trabalho manual humano feminino. No mito, a mulher torna-se um ser criativo antes do homem, aqui ela já nasce dotada de um dom, enquanto, no

homem, esse dom ainda deverá ser despertado. Junito Brandão, ao estudar o mito de Pandora, descreve as dádivas divinas que a ela foram conferidas, aspectos formadores da personalidade dela e das demais mulheres:

Atena ensinou-lhe a arte da tecelagem, adornou-a com a mais bela indumentária e ofereceu-lhe seu próprio cinto; Afrodite deu-lhe a beleza e insuflou-lhe o desejo indomável, que atormenta os membros e os sentidos; Hermes encheu-lhe o coração de artimanhas, imprudência, astúcia, ardis, fingimento, e cinismo; as Cárites e a augusta Persuasão embelezaram-na com lindíssimos colares de ouro e as Horas coroaram-na de flores primaveris (BRANDÃO, 1991, p. 234 – grifo nosso).

A habilidade de tecer e fiar passou, desde então, a constituir um fundamento daquilo que poderíamos chamar de feminilidade. De maneira geral, cabia à mulher essa função, uma das poucas que desempenhava dentro da cultura helênica. Privada de atuação social ativa, por ser considerada inferior ao homem, a mulher pouco participava do destino da *polis*, restringia-se aos espaços de fiação que se tornaram um ambiente prioritariamente feminino, longe das praças e das atividades públicas, o ambiente das gregas era o interior das casas.

Hilda Agnes Hübner Flores, estudando a figura da mulher dentro do helenismo, descreve as atividades específicas dela na sociedade grega, e explica que

[a] mulher casada cuidava da comida e da direção da casa, cozinhava e limpava, educava os filhos, fiscalizava o trabalho dos escravos, *cardava, fiava lã, tecia pano, tingia tecidos para as vestes* e cuidava de si própria. A *roca* e não o debate era sua atribuição. Apenas os parentes conviviam com ela e sabiam de suas atividades no lar. Sem ser considerado prisão ou harém, o *gineceu* era a parte da habitação reservada às mulheres. As moças só os deixavam para casar e a mulher casada, que só mantinha relação com a domesticidade, dele não saía sem autorização do marido (FLORES, 2000, p. 73 – grifos nossos).

No ensino grego, enquanto aos homens era concedido o aprendizado da mitologia, da retórica, da literatura e das belas artes, a mulher recebia instruções de atividades domésticas ou apenas passava o tempo brincando com animais domésticos. O fundamento dessa prática pedagógica era preparar os indivíduos para o futuro que os esperava. Destinos tão diferentes geravam aprendizados bem distintos.

Em Atenas, a mulher era considerada inferior, “objeto”, não “pessoa”. Ficava reclusa no gineceu, onde a mãe ou escravas preparavam as meninas no manejo das habilidades domésticas, enquanto os rapazes aprendiam a ler, escrever, contar, lançar o dardo, música, exercitar-se na oratória, intensificando o conhecimento do intelecto (FLORES, 2000, p. 79 – grifos da autora).

Trabalhando, ocupando suas mãos e o pensamento, elas faziam desses ofícios uma forma de sublimação para suportar as agruras de sua condição. Privadas da claridade, as fiandeiras deram aos ambientes de trabalho uma aura de mistério e magia. O local de ofício feminino era nomeado, conforme aparece exposto na citação acima, *gineceu* — uma espécie de cômodo de estrutura muito rude e pouco iluminado, na maioria das vezes, ficava no segundo piso da casa, ou nos fundos, sempre isolado e de exclusividade feminina. Distante da vida pública, a mulher reclusa, não fugindo à característica da raça humana, marcada pela capacidade inventiva-criacional, desenvolveu seu potencial criativo. A partir de sua habilidade com as agulhas, a mulher amplia o campo de atuação humana como ser criador — *homo faber*.

Das mãos dos homens surgiram as criações que principalmente garantiam as necessidades imediatas, como a alimentação. A preparação da terra, o plantio e a colheita sempre foram ofícios masculinos, que em dois pontos se distanciavam do trabalho das mulheres. Em primeiro lugar, deixavam os indivíduos em contato uns com os outros, pois o trabalho de subsistência, até mesmo hoje, ainda é coletivo, enquanto que a fiação restringia-se às mulheres de uma mesma casa, se nela houvesse mais de uma mulher. Outro aspecto de grande importância é o fato de o trabalho masculino ser temporário, ou melhor, a tarefa desempenhada pelo homem tinha um período certo para acontecer, restando a ele, no intervalo, um tempo de ócio propício a sua sociabilidade. A mulher, ao contrário, tinha uma sina trabalhista ininterrupta. A fiação e a tecelagem não se encontram submissas a nenhum tipo de especificidade temporal, como ocorria com o serviço agrário, sempre relacionado a períodos sazonais.

Nessas condições, fazem-se verdadeiras as palavras de Ana Maria Machado, quando afirma que o ofício da tecelagem, mais do que manter a mulher sempre trabalhando, “[p]ermitiu a domesticação feminina, o confinamento da mulher no espaço doméstico” (MACHADO, 2001, p.26). Em *As horas nuas*, romance publicado por Lygia Fagundes Telles em 1989, é possível ver este aspecto de ininterrupção representado no trecho em que Rosa Ambrósio, a personagem principal, relembra a mãe que “*Cerzia* meias no ovo de madeira, estava sempre *cerzindo* meias, mas tinha tanta meia assim para *cerzir*?” (TELLES, 1999b, p. 153). A idéia de um trabalho rotineiro é intensificada pelas três palavras que designam o ofício da mulher — *cerzia*, *cerzindo*, *cerzir* — nessa sequencia, assumindo um valor semântico de gradação. Um trabalho sem fim, ininterrupto, uma prisão sem paredes, mas perpétua.

A imagem da mulher ligada à roca não é uma exclusividade grega. Essa tradição, surgida ou não naquele país, é uma realidade no mundo todo. Em muitos lugares, ao invés de mero trabalho, a tecelagem e a fiação são verdadeiros rituais de muito valor para os indivíduos, em especial, para as mulheres. Baseado em Paul Sebillot, Liborel (1998) explicita algumas tradições ou costumes em que a roca era de grande valor simbólico, representando um novo estágio da vida da mulher, momento em que sua vida a impelia para o enlaçamento conjugal:

Entre os gauleses, uma roca com linho era entregue à recém-casada, diante da deusa Mulênia, e ela fiava por alguns instantes. Nas Landes, a roca era levada no dia de núpcias por uma velha, que muitas vezes se colocava durante a cerimônia entre o noivo e a noiva. Entre os presentes que se ofereciam às moças, durante muito tempo as rodas de fiar e as rocas foram as preferidas. [...] Noutras épocas e noutros lugares – como na Bretanha – são os apaixonados que presenteiam suas bem-amadas com uma roca de madeira trabalhada em que se acham esculpidos os emblemas, as divisas e os nomes daquelas a quem é feito o oferecimento (LIBOREL, 1998, p. 373).

Em culturas como a nossa, ainda é comum encontrar em regiões interioranas a tendência de ensinar as jovens adolescentes a costurar, bordar, tricotar etc. Costumes valiosos para indivíduos de gerações passadas e que continuam sendo considerados pelo discurso de parte da modernidade. “Esses valores atravessaram os séculos, destinando espaço mais acanhado à mulher que para o homem. Entre nós, cabia ao homem a provisão da família e a expansão geográfica da colônia, ficando a mulher restrita à administração interna do lar” (FLORES, 2000, p. 88).

A prática dos trabalhos de fiação tornou-se um requisito de identidade feminina, compondo uma concepção de feminilidade padrão. Sendo desde cedo preparadas para o matrimônio, as mulheres recebiam esses ensinamentos para que pudessem, a partir deles, ser avaliadas como preparadas ou não para o casamento, e se seriam ou não esposas exemplares, capazes de desempenhar bem suas obrigações. Nos próprios mitos homéricos, o fio constitui uma forma de intensificar a personalidade exemplar de figuras como Ariadne, Penélope e Filomela, narrativas míticas que serão mais adiante estudadas.

Aristófanes (séc. IV a.C.), autor da comédia *A greve do sexo (Lisístrata)*, cria uma situação cômica para os gregos — uma revolta das mulheres atenienses e espartanas. Insatisfeitas com a ausência dos maridos, em consequência da guerra entre Atenas e Esparta, as gregas, lideradas por Lisístrata, resolvem incentivar as demais compatriotas atenienses para que consigam gerar uma greve com que objetivam promover a paz entre atenienses e

espartanos.⁵ Com o propósito de conseguir o que querem, as mulheres fazem uma greve de sexo, pois sabem o quanto a falta dele seria inaceitável para os maridos. A proposta é feita por Lisístrata que, de imediato, encontra muita resistência por parte de suas companheiras, pois elas também sofreriam com o jejum sexual, mas, ao término de seu discurso muito convincente, acaba obtendo a aceitação de todas.

O texto de Aristófanes assume grande importância para o nosso trabalho, pois, em um dado momento da comédia, se trava um diálogo entre as mulheres revoltosas e alguns homens que a elas se contrapõem. Quando questionadas acerca do significado de sua atitude de rebeldia, as mulheres respondem que buscam com isso contribuir para a paz entre os homens. Os indivíduos com quem elas discutem as reprimem por tal ousadia, afinal a guerra é assunto de homem.

A situação representada e o discurso do dramaturgo grego distam muito da realidade vivida pelo povo helênico. A greve instaurada pelas mulheres, cujo principal objetivo era pôr fim à guerra entre gregos e troianos, causaria talvez uma guerra ainda maior contra elas mesmas, caso realmente chegasse a acontecer. É por isso que este tipo de fato encontra-se discutido em uma comédia e não num texto trágico, de caráter mais sublime e exemplar. A fala à que as personagens femininas do texto têm acesso, além de inviável no contexto grego da época, também é incoerente pela vulgaridade e caráter altamente ousado e desafiador direcionados à figura masculina.⁶ Reclusas ao ambiente doméstico, as mulheres gregas, principalmente as atenienses, muito dificilmente usariam tal discurso, uma vez que “[a] reclusão provocava grande timidez na moça e total falta de experiência, favorecia um afetado recato abusivo e orgulho desmedido, passividade que emprestava certo encanto às atenienses (algo semelhante às japonesas de décadas atrás)” (FLORES, 2000, p. 74).

No texto, encontramos na fala da personagem nomeada Comissário a concepção do homem grego que via em suas mulheres meras artesãs, aquelas que lidavam apenas com linhas e agulhas, trabalho de que elas se orgulhavam e a que se acostumaram.

Deve-se notar que a revolução das mulheres proposta pelo texto não é tão significativa ou importante, pois o que elas realmente querem não é a liberdade, nem uma melhor condição dentro de seu contexto cultural. Pedem apenas que suspendam a guerra porque assim não se separariam dos seus amados maridos, podendo, dessa forma, desempenhar bem suas funções de esposas com que estavam habituadas.

⁵ A peça desse importante dramaturgo grego foi encenada pela primeira vez em 411 a.C..

⁶ A parte do texto a que fazemos referência encontra-se no anexo I deste trabalho.

Além dos mitos e textos artísticos gregos, outro tipo de narrativa nos traz freqüentemente enredos em que encontramos heroínas tendo seus destinos marcados pela presença do fio. Princesas e rocas, moças e fiação tornaram-se imagens e situações muito comuns nos contos de fadas. Nas compilações feitas pelos irmãos Grimm, muitas são as histórias em que nos deparamos com a relação entre a mulher e o fio. Em um estudo intitulado *Fiando palha, tecendo ouro*, Johan Gould estuda as clássicas narrativas populares — ou contos de fadas —, analisando nelas a presença e a importância do fio para a representatividade da mulher. Numa perspectiva feminina, Gould defende a idéia de que essas narrativas populares, passadas de geração para geração, revelam muito sobre os desígnios sociais enfrentados pelas mulheres em sua constante luta por amadurecimento e autonomia. Para a pesquisadora,

[o] ato de tecer é uma metáfora de transformação, e transformação é trabalho de mulher. A mulher da casa tece linho ou lã fazendo um fio com o qual faz roupas; depois converte roupas velhas em retalhos em colchas ou tapetes, e colchas ou tapetes em arte (GOULD, 2007, p. 19).

Nas palavras de Gould, o ato de transformação que ela caracteriza como trabalho feminino não se trata exclusivamente de uma atividade que a mulher desempenha sobre as coisas, mas também sobre si mesma. É como interpretamos o trecho final do poema “Licença poética”. Nele a poetisa Adélia Prado distingue de maneira irônica os destinos seguidos pelo homem e pela mulher; parodiando o texto drummondiano “Poema de sete faces”, a escritora mineira afirma que: “Vai ser coxo na vida é maldição pra homem./ Mulher é desdobrável. Eu sou” (PRADO, 2007, p. 9).

Desde muito cedo explorado na cultura popular universal, esse elo entre universo de fiação e universo feminino continua presente no campo literário, mas agora recebe novos sentidos e valores, sentidos como aquele que estudaremos a seguir no texto lygiano.

2.2 O simbolismo do fio: um processo de remitologização na obra de Lygia Fagundes Telles

Nosso olhar crítico, detido sobre a obra de Lygia Fagundes Telles, nos permitiu estabelecer um diálogo com as imagens míticas presentes em seus textos. A figura da fiandeira ou tecelã é, repetidas vezes, encontrada em suas tramas ficcionais. Muitas são as mulheres, moças ou senhoras que aparecem desempenhando ofícios relacionados a essas duas práticas tradicionalmente relacionadas ao universo feminino. Mulheres que se mostram

enredadas por fios dos mais variados gêneros, fios que representam sua submissão ao discurso tradicional, fios que as ligam à imagem masculina, fios do desejo ou laços familiares e mulheres que por um fio de voz se fazem ouvir.

Lygia Fagundes Telles, mais do que expor a submissão da mulher a tal ofício, explora a imagem da tecelã e da fiandeira a partir de uma vertente mítica, relacionando a elas as Parcas, detentoras do destino — figuras míticas, que serão mais adiante estudadas. Mistério, comprometimento, responsabilidade e clausura são aspectos marcantes nas vidas dessas personagens, que trazem em si o cerne do pensamento mítico, evidenciando essa alma feminina ambígua e sinuosa, presente na obra da escritora.

Numa sondagem anímica desse ser chamado “mulher”, a escritora não nos faz chegar à conclusão alguma, ou melhor, faz-nos compartilhar da concepção de que, assim como a personagem Daniela, todas as mulheres são também uma espécie de *O jardim selvagem*, título do conto pertencente à obra homônima. Vale ressaltar que nessa sondagem feminina, encontram-se discutidas não só as vicissitudes da mulher, pois Lygia Fagundes Telles, tanto na personagem feminina quanto na masculina, visita os abismos da condição humana, alma e existência comuns a qualquer gênero.

Em entrevistas, ou mesmo em seu próprio texto literário, a escritora frequentemente faz uma espécie de autocrítica, discutindo aspectos relevantes para o leitor de sua obra. Em seu mais recente livro, *Conspiração de nuvens*, publicado em 2007, a autora, em um dos textos, faz um comentário sobre a origem de sua obra, aspectos que muito dizem respeito àquilo que aqui discutimos. Nas palavras de Lygia Fagundes Telles, encontram-se presentes os conceitos de inconsciente coletivo e do universo íntimo de cada indivíduo.

Alguns de meus textos nasceram de uma simples frase ou de uma imagem, algo que escutei ou apenas vi e retive na memória, essa incompreensível faculdade da memória e “Sem a qual eu não poderia pronunciar o meu próprio nome”, como escreveu Santo Agostinho. Contos ou romances que nasceram de algum sonho, enfim, a maior parte dos meus trabalhos deve ter origem lá nos *emaranhados* do inconsciente – a zona vaga e imprecisa do mistério. Impossível determinar as fronteiras do criador e da criação, os limites do imaginário e do real (TELLES, 2007, p. 130-131 – grifo da autora).

Como já foi dito, os escritos de Lygia Fagundes Telles trazem frequentemente a imagem do fio e outras relacionadas ao trabalho de tecelagem ou fiação. No texto da escritora, esses elementos retomam aspectos da forma de pensamento mítico, traço já muito explorado por outros estudos do texto lygiano.

O simples fato de ser uma constante na escritura de Lygia Fagundes Telles não faz do fio um símbolo, no entanto não é a sua simples aparição que justifica a análise que tencionamos. Não se trata de uma abordagem quantitativa, mas qualitativa; em seus textos, essa imagem retoma o processo de pensamento mítico tornando-se uma estrutura sintetizadora e econômica de expressão do psiquismo humano, capaz de nos comunicar sentidos só conhecidos pelo nosso inconsciente e exteriorizando aquilo de que pouco temos conhecimento, características que as palavras de Chevalier e Gheerbrant corroboram, quando dizem que

[o] símbolo é, portanto, muito mais do que um simples signo ou sinal: transcende o significado e depende da interpretação que, por sua vez, depende de certa predisposição. Está carregado de afetividade e de dinamismo. Não apenas representa, embora de certo modo encobrindo, como — também de um certo modo — realiza e anula ao mesmo tempo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 18).

Esse dinamismo a que se referem os autores faz-se perceber na maneira como uma mesma cultura pode, de diferentes formas, intuir o valor de uma dada imagem simbólica no decorrer do tempo. Na passagem dos tempos, novos valores ou alguns sentidos mais específicos tendem a ser mais evidenciados, traduzindo uma nova concepção ou um novo período dessa cultura. Esse aspecto explica como se torna possível o processo de remitologização proposto por Mielietínski, que defende a concepção de que

[...] o caráter da representação das formas reais de vida nos mitos é determinado em grande medida pela projeção das características humanas e das relações do clã e da tribo com o mundo natural e vice-versa, pela representação do *socium* e da cultura em termos naturais, por uma série de particularidades da lógica primitiva bem como pela ênfase da superação, mesmo que ilusória, das antinomias fundamentais da existência humana, pela harmonização obrigatória do indivíduo, do *socium* e do ambiente natural (MIELIETÍNSKI, 1987, p. 198).

Relacionada não à realidade de um clã ou tribo primitiva, mas a uma sociedade evoluída e atordoada pelas consequências de uma evolução tecnológica assustadora, a imagem do fio que outrora, dentre outros sentidos, denotava a submissão passiva e consciente do ser humano a um destino pré-estabelecido, é retomada por Lygia Fagundes Telles para representar as redes e laços em que o homem moderno se debate, diante de sua infeliz e revoltosa condição social. Diferentemente do grego, o homem moderno não aceita passivamente sua sina e nem mesmo aceita se encontrar a ela aprisionado, limitado.

Desde a antiguidade, o fio vem traduzindo a situação humana frente ao desconhecido emaranhado de mistérios que cercam a existência. Numa abordagem desse símbolo, Maria Zaira Turchi (2003, p. 214) comenta que: “Há sempre um fio condutor que move a vida, um fio do discurso, um fio de esperança, um fio de sonho, levando os homens cada qual a seu próprio destino”. Na análise que faz do conto “Esses Lopes”, de Guimarães Rosa, a pesquisadora traça um paralelo entre o fio e a seqüência de fatos que marca a sina da personagem Flausina, protagonista do conto, retomando o simbolismo do fio do destino. Mais adiante, Turchi explora a imagem do tecido, referindo-se à figura de Penélope, a incansável tecelã da mortalha de Laerte.

A natureza do tecido opõe-se à idéia de descontinuidade e representa a própria trama da vida no entrelaçamento dos fios que sugerem uma totalidade compacta. Um tecido, ao ser desdobrado, lembra o movimento contínuo de um fluxo de fios que se prolonga harmonioso, como o fio de que é feito. O tecido não apenas ata, projeta-se como uma ligação permanente — ponte estendida para unir os dois lados opostos da margem do mesmo rio. Tecer e destecer acabam simbolizando o mesmo gesto de uma totalidade temporal sem rasgões ou rupturas de um único destino (TURCHI, 2003, p. 213).

O tecido de outrora, aquele oriundo da cultura helênica, denotava a harmonia cósmica, priorizada pelos deuses, a harmonia que garantia a submissão do homem ao seu destino de ser eternamente homem, jamais tentando se igualar aos deuses. A harmonia que o tecido encontrado no texto de Lygia Fagundes Telles representa é de outra ordem. Não se trata da submissão a um mundo divino, mas a uma ordem real que rege os relacionamentos interpessoais, um destino que é vivido individualmente, mas que é o mesmo para todos. Trata-se de uma verdadeira subversão do que se encontrava no seio cultural dos gregos. Eles acreditavam que para cada um era tecido um destino e o seu cumprimento é que garantiria a ordem do todo, do cosmos.

O fio é encontrado na obra da escritora, principalmente, relembrando nossas limitações frente ao poder ideológico social e nossa limitação perante o tempo, esse eterno algoz. Uma inquietação harmoniosa porque “sem descabelamento” — como é dito pela personagem Raíza, do romance *Verão no aquário*.

Lygia Fagundes Telles, retomando processos e imagens das antigas narrativas míticas, tece um texto literário em que nos deparamos com indivíduos experienciando as agonias geradas pelo mistério de nossa existência. Na sua escritura, não encontramos as respostas, mas perguntas, são interrogações como aquela que a esfinge dirigiu a Édipo. O leitor de Lygia Fagundes Telles é aquele que se descobre via decifrações de enigmas tecidos

pelos fios narrativos da escritora, enigma mítico, norteados por imagens e enredos sinuosos, imprecisos graças à tamanha amplitude.

Trata-se de um comportamento semelhante ao da personagem do conto “A caçada”, narrativa publicada originalmente em 1965, na coletânea *O jardim selvagem*. Ao se deparar com uma tapeçaria antiga em um antiquário cuja dona é uma velha, um homem se encontra como que diante de um *dejá vu*, imaginando já ter experienciado ou ter visto algo relacionado à cena. Inconformado com o fato de não se lembrar exatamente daquilo que o liga àquela imagem, ele vai para casa levando dentro de si a angústia da imprecisão, da dúvida e o impasse do mistério. A tapeçaria trazia a imagem de um bosque em que acontecia uma caçada.

Era uma caçada. No primeiro plano, estava o caçador de arco retesado, apontando para uma touceira espessa. Num plano mais profundo, o segundo caçador espreitava por entre as árvores do bosque, mas esta era apenas uma vaga silhueta cujo rosto se reduzira a um esmaecido contorno. Poderoso, absoluto era o primeiro caçador, a barba violenta como um bolo de serpentes, os músculos tensos, à espera de que a caça levantasse para desferir-lhe a seta (TELLES, 2004, p. 72).

Tentando desvendar sua realidade identitária em relação à tapeçaria, ele se entrega ao sono e, nesse universo onírico, sua situação torna-se ainda mais tensa, devido à forma enigmática com que, em forma de sonho, seu inconsciente reproduz imagetivamente sua inquietação vivenciada.

A voz tremida da velha parecia vir de dentro dos travesseiros, uma voz sem corpo, metida em chinelas de lã: “Que seta? Não estou vendo nenhuma seta...” Misturando-se à voz, veio vindo o murmurejo das traças em meio de risadinhas. O algodão abafava as risadas que *se entrelaçaram numa rede* esverdinhada, compacta, apertando-se *num tecido* com manchas que escorreram até o limite da tarja. Viu-se *enredado nos fios* e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços. No fundo, lá no fundo do fosso, podia distinguir as serpentes *enleadadas num nó* verde-negro. Apalpou o queixo. “Sou o caçador?” Mas ao invés da barba encontrou a viscosidade do sangue (TELLES, 2004, p. 75 – grifos nossos).

Oriundas do sonho, essas imagens de fio revelam o embaraço que dentro da personagem se instaura, mas todas elas o remetem a um caminho único, a descoberta de si, trajeto impossível de não ser traçado. Essa opinião é exposta pela personagem do conto “A mão no ombro”, quando diz que: “O que continuava difícil era fugir de si mesmo” (TELLES, 2005, p. 50). Traçando o caminho é que o indivíduo se depara com sua verdadeira identidade, a de caça, aquela que é perseguida e oprimida pela presença do caçador. Seguindo uma vertente psicanalítica encontraríamos nas imagens da caça e do caçador as estruturas psíquicas

do ego e do superego respectivamente, entendendo esse superego como a representação das forças sociais opressoras, o algoz do homem moderno.

Do apego a imagens arquetípicas ao desprendimento do conteúdo narrado com um tempo e um espaço preciso, a narrativa de Lygia Fagundes Telles assemelha-se àquela de caráter mítico. Essa retomada do mito, do conteúdo imagético, só contribui para o valor estético da obra da escritora que, como outros, busca no passado uma forma de contribuição para o entendimento, mesmo que rasteiro, do presente. Nas palavras de Mielietínski: “Modificando-se historicamente junto com a própria realidade, o sistema semântico conserva a orientação centrada no futuro e segue a narração do passado como modo fundamental e específico de auto-expressão” (MIELIETÍNSKI, 1987, p. 199). Em seu retorno à forma mítica, a escritora intensifica, universaliza e torna mais complexa a sua tessitura literária, uma artesã que, como as demais fiandeiras, comprometidas com o trabalho, trazem para o presente os conhecimentos e legado do passado, usando para isso o tecido narrativo.

2.3 Lygia Fagundes Telles: a artesã da tessitura literária

A mulher, durante muito tempo, teve sua sina relacionada à prática da tecelagem. A vida do indivíduo feminino esteve sempre marcada pela presença do fio que, de diferentes maneiras, simbolizou a relação da mulher com o universo que a cercava. Muito tempo se passou, muita coisa mudou, mas fio e mulher continuam juntos, ou melhor, entrelaçados um ao outro.

Em meio a uma sociedade de grande avanço tecnológico, a prática da fiação e tecelagem tornou-se uma atividade pouco comum e em desuso. No entanto, a função de tecelã continua sendo desempenhada por muitas mulheres que agora recebem, em vez de tecelã, o título de escritora.

A mulher da modernidade é dotada de conhecimento e portadora de uma voz já reconhecida, mas continua trabalhando como tecelã. Hoje ela tece o “texto” — participio do verbo tecer. Um texto que tem como matéria-prima as palavras, e com elas são construídas linhas, tramas, urdiduras, enredos. Linhas que têm como fim um ponto, idéias que são costuradas umas às outras, destinos que são amarrados uns nos outros. As metáforas existentes entre a arte da tecelagem e a escrita são inúmeras.

Ana Maria Machado, em seu ensaio “O Tao da teia — sobre textos e têxteis”, também propõe a relação da mulher escritora com a mulher tecelã. Machado afirma existir na

escrita de autoria feminina uma insistente presença de metáforas próprias do universo doméstico, ambiente com que a mulher há tanto tempo esteve ligada, ambiente onde vivenciou suas frustrações, experienciando-as enquanto desempenhava algum trabalho caseiro, principalmente relacionado à fiação ou coisas do gênero. Essa cumplicidade entre mulher e trabalho doméstico, entre mulher e utensílios domésticos gerou um estilismo metafórico muito comum na literatura de escritoras e, dentre as metáforas, destaca-se a do fio. Trata-se de símbolos de uma realidade distante, que há muito fez parte da vida cotidiana feminina. Na obra lygiana, porém, esses símbolos assumem diferentes sentidos, muitas vezes, denunciando valores e concepções que nos revelam muito da história e das personagens fictícias da autora. Essa constante presença do fio na obra de Lygia Fagundes Telles, nos levou a comparar a escritora a uma tecelã, identidade dela que aqui defendemos.

A partir das linhas e pontos, tramas e urdiduras da estrutura narrativa, Lygia Fagundes Telles retoma o trabalho das fiandeiras do destino — as Parcas. Assim como elas, a escritora tece o fio do destino de suas personagens, concede a cada uma delas o que lhe parece conveniente. Prolonga a vida de umas, põe fim à vida de outras, avalia as transgressões de todas, impondo-lhes os “castigos” que lhes cabem. Narrando, como ela mesma já disse, as rédeas estão em suas mãos, é ela a responsável pelo equilíbrio do universo, de um universo particular.

Das mãos dessa fiandeira, surgem enredos em que o homem e sua condição aparecem esmiuçados, desnudados. A autora vasculha as mais íntimas amarguras e frustrações da alma humana, tudo aquilo que se encontra escondido pelas sombras e ignorado pela consciência. Mesmo assim, abordando tamanha complexidade, o seu tecido textual não se mostra denso, pesado ou hermético. Toda a carga de complexidade temática é mascarada, amenizada pela tessitura discursiva de elegância e requinte, características inconfundíveis de Lygia Fagundes Telles. Os ressentimentos e dissabores da vida recebem um tratamento lingüístico que os torna mais suaves, semelhantes a “sublimes inquietudes” da alma. A partir de uma metáfora, poderíamos relacionar Lygia Fagundes Telles a uma bordadeira, que na superfície de seu bastidor trabalha os mais belos traços, construindo perfeitas imagens, dissimulando, escondendo a outra face da obra, aquela que traz um emaranhado de linhas e traços disformes, uma realidade eclipsada pela face superior do bastidor, trabalhada com esmero.

Não só da nossa parte vem essa relação da autora com a tecelã, aquela que trabalha com o fio, mas a própria artista a estabelece de forma explícita em depoimentos e entrevistas. Em seu livro *A disciplina do amor*, Lygia Fagundes Telles conta que ao lhe

perguntarem sobre a relação existente entre seus textos, se haveria entre eles algo que os ligasse entre si, ela respondeu: “[...] são fragmentos do real e do imaginário aparentemente independentes mas sei que há um sentimento comum *costurando* um aos outros no *tecido* das raízes. Eu sou essa *linha*” (TELLES, 1998a, p.115 – grifos nossos).

Não só uma, mas várias linhas e fios percorrem a obra lygiana. Entrelaçados uns nos outros, esses fios e essas linhas compõem um rico e complexo tecido literário, uma estrutura artesanal muito bem trabalhada. A analogia da escrita com a arte da tecelagem não é gratuita, pois, tanto na primeira quanto na segunda, trabalha-se com linhas e pontos, a estrutura do trabalho tem como base tramas e urdiduras. Além disso, ambos os trabalhos já dividiram o mesmo espaço tempos atrás. Na Idade Antiga, nos gineceus, onde mulheres se reuniam para tecer e fiar, era comum que, enquanto o fizessem, contassem histórias, criando, assim, dois tecidos ao mesmo tempo: um material e utilitário, outro mais abstrato e lúdico. Sobre esses ambientes de tecelagem, diz Ana Maria Machado:

Esses espaços de fiação e tecelagem, predominantemente femininos, onde muitas vezes os homens vinham também se reunir no fim do dia para ouvir histórias, constituíam, portanto, um recinto que associava a criação de têxteis e de textos, os dois signos mais evidentes da condição humana frente aos animais. Marcas de cultura e civilização (MACHADO, 2001, p. 7).

Nos gineceus, muitas mulheres tornaram-se exímias tecelãs e narradoras, contribuindo duplamente para cultura humana. Suas narrativas, cheias de mistérios e fantasias, retomavam valores culturais e folclóricos anteriores a elas e os propagavam, muitas vezes, tornando-os imortais. Pelas palavras de narrativas proferidas também em ambientes como estes, uma geração conhecia a outra anterior e recebia dela ensinamentos, conhecimentos, novas perspectivas. Na Idade Média, não só os gineceus, como muitas outras formas de oficinas promoveram a continuidade da técnica narrativa.

No ensaio em que discute sobre o narrador da obra de Nikolai Leskow, Walter Benjamin explica que

[o] mestre sedentário e os aprendizes volantes laboravam juntos nas mesmas oficinas e todo mestre fora aprendiz volante antes de se haver estabelecido em sua terra ou fora dela. Se camponeses e homens do mar tinham sido velhos mestres da narração, a condição de artífice era sua academia. Nela se unia o conhecimento do lugar distante, como o traz para casa o homem viajando, com o conhecimento do passado, da forma como este se oferece de preferência ao sedentário (BENJAMIN, 1980, p. 58).

Do contato do velho com o novo, da relação entre os de diferentes lugares é que surgiam as narrativas de grande riqueza, nelas se encontravam o verdadeiro narrador, indivíduo anônimo, que não tinha nenhuma história dele, mas era dono de todas. As grandes narrativas são aquelas que transcendem os limites do tempo e obliteram os limites espaciais. Histórias que nunca se achavam fixas ou finitas, mas sempre em transformação e em constante continuidade.

Narrar histórias é sempre a arte de as continuar contando e esta se perde quando as histórias já não são mais retidas. Perde-se porque não *se tece* nem *se fia* enquanto elas são escutadas. Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo se grava nele a coisa escutada. No momento em que o ritmo do trabalho o capturou, ele escuta as histórias de tal maneira que o dom de narrá-las lhe advém espontaneamente. Assim, portanto, está constituída *a rede* em que se assenta o dom de narrar (BENJAMIN, 1980, p. 62 – grifos nossos).

O bom narrador é aquele que, quando era ouvinte, embalado pelo trabalho, se entregou ao movimento da narrativa e o absorveu. Esse ritmo é o que o fará um bom contador de histórias, sujeito que em suas narrativas traz os conhecimentos e conselhos do passado, narrando descomprometido de explicações.

Benjamin propõe um narrador específico, cujas características aparecem muito bem definidas no ensaio citado. De acordo com o crítico, tal categoria de narrador não é uma realidade muito encontrada nos tempos modernos, pois dentro deles, perdeu-se o fio narrativo que há milênios vinha sendo fiado. Seguindo as proposições de Walter Benjamin, encontramos em Lygia Fagundes Telles traços remanescentes desse narrador de outrora, buscamos encontrar na escritora uma representante da tradição narrativa.

O ofício de narrador começou cedo na vida de Lygia Fagundes Telles. Quando criança, ela e outros meninos e meninas se reuniam para ouvir histórias, ali a menina Lygia era uma mera ouvinte, mas um dia, como ela mesma diz,

[q]uando minha pajem fugiu, resolvi substituí-la e fiz então a descoberta, sentia menos medo como narradora. Agora as rédeas estavam nas minhas mãos: enquanto descrevia o horror da moça que ficou grudada na janela, sem poder fugir na noite em que a procissão dos mortos passava no meio da rua, me senti de repente poderosa. Fortalecida, eu que vergava como uma haste de junco com qualquer vento. A transferência do medo – não era extraordinário? Transferindo esse medo (que trava e aviltra) eu me libertava (TELLES, 1992, p. 24).

A estréia como narradora acontece cedo, mas neste momento é apenas um entretenimento, apenas um jogo lúdico, uma produção fruto do inocente instinto da criação

inventiva infantil. Só mais tarde é que Lygia Fagundes Telles adentra o universo do narrador artesão, só mais tarde, é que, como tecelã, ela passa a tecer suas tramas narrativas.

Enquanto criança, os aspectos do narrador defendidos por Benjamin não marcam as narrativas contadas para os amigos de infância da menina. Se presentes, tais traços não são conscientes, mas apenas reflexo do contexto, do momento e dos intentos da própria narradora ainda criança.

A primeira das características propostas por Walter Benjamin é a identificação do narrador com um artífice, um artesão. Buscamos aqui, como já afirmamos, a relação da autora com as antigas tecelãs. Se para um bom narrador era preciso a disciplina de um ritmo de trabalho artesanal, o trabalho com o fio proporcionou à escritora tal aprendizado. Desde criança, como mostram seus depoimentos em entrevistas, a autora sempre esteve às voltas com o universo de costura, bordado, etc., trabalhos aprendidos com a mãe, mulher dotada de muita habilidade manual: “As mãos eram hábeis, frisava sem queimar, tocava valsas sem erro e *costurava* ainda numa Singer de manivela, a outra mão conduzindo os panos que *a agulha gulosa ia devorando*” (STEEN, 1981, p. 88 – grifos nossos). Em outra entrevista, quando lhe perguntam se a menina Lygia sentia-se sozinha quando pequena, a escritora afirma que sim, dizendo: “Ficava horas num canto *costurando*, vendo insetos” (LUCENA, 2001b, p. 7 – grifo nosso).

Com a prática de tecelã, a autora adquire o compromisso com o trabalho, a entrega à que se refere Benjamin. Numa entrevista concedida a Giovanni Ricciardi, Lygia Fagundes Telles responde o seguinte, quando lhe é perguntado se ela pensa nos editores, nos leitores e críticos enquanto escreve:

Não penso em ninguém. Penso nos meus personagens, na minha *trama*, no meu trabalho, no que eu estou fazendo, no que eu estou criando. Só a família dos meus personagens me interessa, só a minha *trama*, só aquelas idéias com as quais estou trabalhando. Se eu pensasse em editor, em leitor, em prêmios, estaria fazendo concessões, e eu não faço concessões (RICCIARDI, 1991 p. 183 – grifos nossos).

Assim como as tecelãs e artesãos antigos que, preocupados e entretidos com o trabalho, entregavam-se totalmente ao processo narrativo, Lygia Fagundes Telles também o faz. A preocupação com a estrutura, com as personagens, com as palavras, demonstra a coerência desse trabalho ritmado, dele é que surge o descompromisso em relação ao universo circundante. O que se está narrando — a história — nasce livre, nem um pouco “retida”, retomando o termo usado por Benjamin. O verdadeiro narrador, conforme proposto pelo crítico em questão, é aquele que narra histórias livre do compromisso de ter de explicá-las.

Com efeito, já é metade da arte de narrar, liberar uma história de explicações à medida que ela é reproduzida. [...] O extraordinário, o maravilhoso, é narrado com a máxima precisão, mas o contexto psicológico do acontecimento não é impingido ao leitor. É-lhe facultado interpretar a coisa como ele a entende – e com isso o que é narrado alcança a amplitude de oscilação que falta à informação (BENJAMIN, 1980, p. 61).

A literatura moderna, conforme expõe o pesquisador, é marcada por uma vertente explicativa, oriunda da informação explícita, uma espécie de metalinguagem, um rio de margens muito bem delineadas. Contrário a isso é o texto do narrador herdeiro da tradição, suas histórias tendem a ser abertas, livres de quaisquer explicações ou sentidos padronizados. O leitor é sempre um co-autor expandindo os limites daquilo que lê, o texto é um ponto de partida, nunca um ponto de chegada.

Assim é o texto lygiano. Mesmo quando não envereda por caminhos próprios do universo fantástico, Lygia Fagundes Telles consegue uma narrativa sinuosa, meio imprecisa, misteriosa. No ano de 1981, a autora publicou uma coletânea de contos intitulada *Mistérios*. Sobre tal obra é comum se dizer que se trata de contos em que a escritora trabalha com o elemento fantástico, mas muitos deles não se inserem nessa categoria. Constam da coletânea por apresentarem uma estrutura muito comum à obra da autora: uma narrativa ambígua, cujo fim encontra-se em suspenso, impreciso ou marcado por uma atmosfera de mistério. Ao lado de contos notoriamente fantásticos como “As formigas”, “Lua crescente em Amsterdã”, “A caçada” e “Seminário dos ratos”, figuram narrativas como “Venha ver o pôr-do-sol”, “Tigrela”, “O dedo” e “O jardim selvagem”, textos que não apresentam realmente atmosfera fantástica, mas circunstancialmente imprecisa ou misteriosa, gerando dúvida e hesitação naquele que os lê. A própria autora assume sua admiração e compromisso com esse tipo de narrativa, estas são suas palavras em um depoimento veiculado pela *Revista Desfile*: “O bonito na história é a ambigüidade, a indecisão, a dúvida em relação à personagem. Esse tipo de literatura me apaixona e é isso que eu espero ter, em alguns contos, conseguindo atingir” (MOURA, 1996, p. 124).⁷

Não só em contos, como também em romances, Lygia Fagundes Telles conseguiu essa ambigüidade, é certo que não com a mesma intensidade, mas com nuances que valem a pena ser exploradas. Em *As meninas*, o relacionamento entre Lorena e seu amado M. N. torna-se uma verdadeira incógnita durante toda a narrativa. Seria mesmo real essa relação entre os

⁷ Nesse ponto da entrevista, antes de se referir a sua obra, a autora faz alusão à ambigüidade do romance *Dom Casmurro*.

dois, ou seria pura fantasia da jovem? Além disso, outro mistério perpassa o universo dessa personagem: os verdadeiros acontecimentos ocorridos com os irmãos da moça — Rômulo e Remo. O fratricídio involuntário por ela defendido é contestado pela mãe, que explica a morte do filho de outra maneira. Um pouco mais complicada é a situação encontrada na obra *As horas nuas*. A personagem Ananta – psicóloga de Rosa Ambrósio, a atriz decadente protagonista do romance – desaparece misteriosamente e, sem informar sobre seu paradeiro ou qualquer notícia a seu respeito, o romance chega ao fim. A escritora deixa o leitor completamente perdido em relação ao que aconteceu com a personagem.

As narrativas lygianas têm muito de ambigüidade e imprecisão, os exemplos seriam tantos que se tornariam cansativos e desnecessários, pois não constituem o cerne de nosso estudo. O mais importante aqui é registrar que, a partir de tais características, a obra da escritora demonstra possuir traços referentes àquele paradigma de narrativa tradicional proposto por Benjamin como tipo de história herdada da tradição. É a partir desses traços que se chega ao grande narrador, um narrador como acreditamos ser Lygia Fagundes Telles. Uma narradora artesã, uma tecelã de histórias construídas com fios de vida. Uma tecelã que retoma miticamente a imagem de outras artesãs como ela. No decorrer deste estudo traçaremos um paralelo entre a escritora e outras fiandeiras retiradas de narrativas míticas que terão suas sinas relacionadas ao trabalho artístico de Lygia Fagundes Telles. Diferentes vieses serão empregados para que possamos, de maneira mais ampla, traçar maiores correlações.

Por fios lingüísticos, a autora paulistana retoma a imagem de tecelãs míticas que, em vez dele, usaram outro material artístico. Num contexto em que a fala lhe era tolhida, a mulher fez do fio uma forma de linguagem expressiva. Tendo como base duas narrativas míticas gregas, estudaremos a imagem do fio como símbolo do discurso feminino, usado para expressar o que a voz era impedida de fazer.

Começemos pelo mito mais conhecido. Trata-se da história de Aracne, a exímia tecelã filha de um tintureiro da Lídia. A moça era admirada pela habilidade que tinha com as mãos, seus trabalhos eram perfeitos. Credo ser a mais perfeita tecelã, ela desafiou Atena, para saber qual das duas seria a melhor artista. A filha de Zeus aceita o desafio após tentar persuadir a jovem a não prosseguir com a disputa – Aracne não aceita os conselhos de Atena e ainda a insultou, fato que impulsionou a deusa a aceitar a proposta.

No trabalho produzido por Atena, encontravam-se reproduzidos os doze deuses do Olimpo. Aracne, por sua vez, confeccionou uma peça em que reproduziu histórias indecorosas sobre os amores e injustiças cometidas pelos deuses, especialmente fatos comprometedores relacionados a Zeus, pai de sua rival. Irritada pela perfeição e ousadia do trabalho de Aracne,

Atena fez em pedaços o lindíssimo trabalho da vencedora e, como castigo, a transformou em uma aranha, forma em que ainda desempenhava o trabalho com o fio. É necessário dizer que, em textos lygianos, é muito comum a presença de teias e aranhas, imagens muito carregadas de simbolismo, em contos como “A mão no ombro”, “Venha ver o pôr-do-sol” e “A rosa verde”, essas imagens têm presença marcante, contribuindo para o caráter enigmático dos textos.

O trabalho de Aracne não se baseava apenas em uma obra artesanal, ele comunicava algo, havia nele traços de discurso. A partir das imagens tecidas pela moça, ela criticou os caprichos e injustiças divinas. O que era impossibilitado de ser proferido pela voz, encontrou no processo de fiação uma forma de linguagem, um mediador.

Além de Aracne, Filomela⁸ é outra personagem mítica que também usou linhas em vez de palavras para construir seu discurso. A principal diferença entre as duas é que o fio, na história de Aracne, atua como elemento de conflito — com ele, a personagem transgrediu o seu *métron*, vindo a ser castigada por isso, conforme ocorria em sua cultura. Já no segundo caso, é pela mediação do fio que se alcança a justiça.

Filomela era filha de Pandíon e irmã de Procne. Tendo precisado da ajuda de Tereu para conseguir vencer a guerra contra Tebas, o pai das moças retribuiu o favor a ele concedido, cedendo a mão da filha Procne àquele que o ajudou. Tereu, porém, se apaixonou pela cunhada, Filomela, chegando a violá-la.

Para que ela não pudesse dizer o que lhe acontecera, cortou-lhe a língua. A jovem, todavia, *bordando* numa *tapeçaria* o próprio infortúnio, conseguiu transmitir à irmã a violência de que fora vítima. Procne, enfurecida, resolveu castigar o marido: matou o filho Ítis e serviu-lhe as carnes ao pai. Em seguida, fugiu com a irmã. Inteirado do crime, Tereu, armado com um machado, saiu em perseguição das filhas de Pandíon, tendo-as alcançado em Dáulis, na Flórida. As jovens imploraram o auxílio dos deuses e estes, apiedados, transformaram Procne em rouxinol e Filomela em andorinha (BRANDÃO, 1991, p. 444 – grifos nossos).

Impossibilitada de falar, mutilada pela ação do cunhado, Filomela usa a linha do bordado para comunicar à irmã o que lhe ocorrera. Temos uma mensagem que é tecida, um destino que literalmente é traçado. Aqui se vê explicitamente o valor do fio como forma lingüística, uma espécie de linguagem usada com o propósito de gerar a comunicação entre duas mulheres, as duas irmãs que juntas lutaram por justiça, as duas matam o homem em uma das vertentes do mito.

⁸ *No ensaio* de Ana Maria Machado, a autora, em vez de Filomela, usa o nome Filomena. Se aqui usamos Filomela, é pelo fato de assim ser citado por Junito Brandão, fonte de nossa pesquisa sobre o mito.

A tecelã Lygia Fagundes Telles se expressa a partir de bordados literários tecidos com fios de vida cotidiana, mas agora, em vez de fiandeira, ela recebe o título de escritora. Em sua literatura, ora encontramos a ousadia de Aracne, que denuncia e questiona as injustiças e desajustes do mundo, agora não mais dominado por deuses, mas por homens que se consideram tão poderosos quanto eles. Contos como “O x do problema”, “Seminário dos ratos”, “A confissão de Leontina” e as obras *As meninas* e *Conspiração de nuvens* são exemplos de escritura de denúncia, ou, pelo menos, de abordagem social mais crítica. Ora sua pena reflete as frustrações e inquietudes de mulheres como Filomela, personalidades femininas mutiladas pela ação dos homens ou do sistema de que fazem parte, ora são textos compostos por dramas existenciais que são compartilhados via tessitura enunciativa. Contos como “Os mortos”, “Apenas um saxofone”, “O espartilho” e os romances *Ciranda de pedra* e *As horas nuas* fazem um aprofundado estudo da alma e condição femininas.

A criação de Lygia Fagundes Telles pode ser ainda comparada ao trabalho de uma outra tecelã mítica. Assim como Penélope — que não terminava nunca a mortalha de Laerte, pois, durante a noite, ela “destecia” o que durante o dia havia tecido, a autora mantém uma incessante reformulação de seus textos, aspecto já evidenciado por Vera Maria Tietzmann Silva, que analisa também essa constante reformulação como uma espécie de metamorfose a marcar o texto da escritora. De acordo com a pesquisadora, a atitude de Lygia Fagundes Telles em reeditar textos antigos ao lado de outros inéditos não é

indicativa de ânsia apressada em tirar da gaveta velhos escritos a fim de preencher o espaço que faltava para fechar uma edição. Ao contrário, cada peça é reexaminada com cuidado, como o mesmo *desvelo de um artesão* dando o último polimento ao seu trabalho antes de decidir expô-lo aos olhares curiosos mais uma vez (SILVA, 2001, p.31 – grifo nosso).

Em seus tecidos literários, Lygia Fagundes Telles retoma outros fios discursivos, retalhos de outros textos que, unidos e bem costurados, compõem um novo corpo, uma nova tessitura, enriquecendo tanto o valor da obra quanto da artista, que, ao retomar o discurso de outros, aproxima seus personagens e temas daqueles de outros escritores, explorando a universalidade da condição humana. A condição de existência do texto literário é a intertextualidade. A sua própria condição mimética faz do texto artístico uma estrutura que dialoga com o real, mas num plano que muito o transcende, sendo mais complexa e coerente do que essa realidade mimetizada. Além desse diálogo entre esses dois universos, o texto literário está sempre em contato com aqueles de seu gênero, só na sua relação de semelhança

ou dissemelhança com os demais é que seu valor vai sendo definido de forma mais definida e enriquecedora.

Neste ponto, em vez de uma fiandeira, encontraremos mais especificamente a imagem de uma costureira, que, unindo pedaços de tecidos diferentes, dá forma a uma espécie de colcha de retalhos, um tecido único e bem interligado, mas formado por elementos constitutivos diversos, heterogêneos. Para explicar o sentido da metáfora à qual recorreremos, é preciso que nos reportemos ao conceito de intertextualidade, aspecto de tão grande importância para a literatura, pois, como afirma Laurent Jenny (1979, p. 5), apoiado em palavras de Mallarmé: “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida”. Na intertextualidade, são relacionados discursos diferentes, processo importante para a literatura. Marisa Martins Gama Khalil, em seu artigo “Labirintos literários: suportes e materialidades”, afirma que

[o] texto literário se constrói em labirinto, como uma rede repleta de “caminhos que se bifurcam”. Seu corpo, por si só, já é múltiplo em vozes retomadas e reinventadas e em sentidos que se dão a ler no movimento das leituras. Um texto traz, em seu tecido, fios de outros textos e possibilita a formação de novos fios, que, por sua vez, engendrarão outros textos, num movimento intenso de criação que envolve gestos discursivos como a paráfrase, a paródia, a estilização, ou a carnavalização. Tais gestos resultam na movência dos sentidos, na repetição ou na criação de novos enunciados (KHALIL, 2005, p. 177).

Na criação ficcional de Lygia Fagundes Telles, esse processo dialógico textual é uma realidade de fácil percepção. Na retomada de temas, no reaproveitamento e ressignificação de elementos imagéticos do campo imaginário, na referência direta ou indireta a outros textos clássicos da literatura, na repetição de nomes de suas personagens ou na repetição das próprias personagens está presente essa característica comum à criação literária, mas de valor ainda mais realçado no texto lygiano, um tecido constituído por fios de diferentes matizes.

A intertextualidade presente na obra de Lygia Fagundes Telles foi estudada em dois trabalhos de Vera Maria Tietzmann Silva, compilados em seu livro intitulado *A ficção intertextual de Lygia Fagundes Telles*, publicado em 1992. No primeiro estudo, a pesquisadora traça um paralelo entre as narrativas “Venha ver o pôr-do-sol”, de Lygia Fagundes Telles, e “O barril de amontilado”, de Edgar Allan Poe. Ali são comparadas semelhanças estruturais e imagéticas que comprovam a relação entre os dois textos, fazendo com que a pesquisadora conclua quase se tratar de uma mesma narrativa “contada” de forma diferente.

No segundo capítulo do livro, Silva faz um abrangente apanhado da obra da escritora paulistana, comprovando que, em *As horas nuas*, Lygia Fagundes Telles compôs um imenso mosaico formado a partir de uma retomada de sua própria obra. Alertando sobre a equivocada comparação da obra com os modernos “best-sellers”, Silva explica que

[o] cuidado de Lygia em compor o romance com fragmentos de textos anteriores é, antes, uma dificuldade a mais que a escritora se impôs. Não é de estranhar, então, que ela tenha trabalhado nesta narrativa durante vários anos – nada é gratuito e muito pouco é inédito, ainda que a narrativa impressione como nova (SILVA, 1982, p. 29).

Nos dois textos de Silva, é exposta a inter e a intratextualidade que a obra de Lygia Fagundes Telles estabelece com outro escritor e com ela mesma respectivamente. Traçar paralelos com outros escritores e textos, para muitos, pode parecer uma espécie de empobrecimento literário, pois relativiza a originalidade da escritora, mas, do ponto de vista crítico, trata-se, na realidade, de uma característica a tornar mais nobre a escritura lygiana, pois, no diálogo com outros textos, a narrativa de ambos escritores – o que cita e o que é citado – abrem-se a novos olhares, nunca constituindo um mesmo discurso, mas um outro.

Tecendo, destecendo e tecendo novamente o seu texto literário, a autora, ao contrário de Penélope, não se mantém fiel a um homem, mas a um ofício, aquele que desempenha com disciplina e habilidade exemplares, fazendo dela uma exímia artesã, uma escritora que, como as antigas tecelãs gregas, encontravam-se sempre num ritmo contínuo de trabalho.

3 O FIO DA VIDA OU DO DESTINO

Afinal, aquela Ana Clara tão desatinada estava caminhando naturalmente para o fim que ela mesma foi tecendo, era ligada às drogas mas também era ligada a Deus, não rezava, não ia à igreja, mas mergulhava no fervor divino só na morte poderia encontrar libertação
(Lygia Fagundes Telles. *Conspiração de nuvens*).

No estudo *Destino e identidade*, em que discute o valor cultural do termo “destino”, Hubert Lepagneur afirma haver pouco conteúdo bibliográfico sobre o tema. As escassas reflexões sobre o que se entende por destino não se encontram em livros de caráter científico, como gostaria Lepagneur, mas em forma de discurso narrativo. Foi pelo discurso narrativo oral ou escrito que o homem registrou o mais importante sobre a concepção de destino. Tamanho é o *corpus* literário que há diversidade nas formas de conceituá-lo, ou melhor, intuí-lo. Ainda assim pouco se pode afirmar realmente sobre ele, daí advém o fato de que quase nada tenha sido estudado com precisão e objetividade científicas.

Mais adiante, em seu ensaio, Lepagneur afirma que

[...] o termo Destino nunca foi neutro, porque sempre revestido de sentido, a partir do momento em que o cérebro se humanizou ao fazer funcionar o simbolismo, chave da cultura. Mas este sentido varia de uma civilização a outra: como se não tivesse consistência própria, assume os mitos e as crenças da religião de cada indivíduo (LEPARGNEUR, 1989, p. 10).

Sendo a definição tão dificultada graças ao sentido cambiante assumido em cada cultura, Lepagneur expõe um possível conceito desse termo. Apoiado no seu caráter funcional, isto é, ao contrário de definir o que é o destino, o autor explica para que serve a criação, ou melhor, o valor simbólico desse termo dentro de um contexto cultural.

O Destino representa o esforço cultural, interpretativo mais do que criativo, para inserir numa lógica histórica, num sentido global, aquilo que aparentemente não foi planejado, pelo menos por cérebro humano. É a “recuperação transcendente do desconexo” (LEPARGNEUR, 1989, p. 10 – grifo do autor).

No esforço contra a falta de sentido, o homem se lança numa eterna batalha pelo direito de tudo conhecer e explicar, mas resta sempre um espaço marcado por lacunas as quais o privam de suas maiores curiosidades: o conhecimento e a explicação de sua própria existência. Explicando e explorando o mundo que o cerca, o homem procura também se explicar, mas, nessa tentativa, acaba sempre diante de uma mesma conclusão: “[...] nossa

origem, essa sensação de alheamento que se apossa de nós à medida que procuramos circunscrevê-la, está sempre a dissimular-se através de silêncios e densas sombras” (LIBOREL, 1998, p. 370).

É com o propósito de iluminar esse ambiente sombrio que os indivíduos tentam, dentro do caos, estabelecer a ordem, por intermédio da linguagem. Portanto, contra a desordem, eles criam a lógica da linguística. Por meio dela, o mundo de fatos, fenômenos naturais e psíquicos tornam-se conceitos, passando assim a ser “controlados” pelo homem. Mesmo que precária ou imprecisa, qualquer definição consegue apaziguar a inquietação humana frente ao inexplicável. Lepargneur (1989, p. 25) defende que mesmo “[a] abrangência do conceito satisfaz os espíritos”. Essa forma de pensamento, marcada por uma abrangência de valores, realiza-se principalmente pelo mito que usa em sua construção os símbolos.

A palavra destino enche-se de valor para toda cultura por ser com ela que o homem tenta explicar os fatos que margeiam a sua trajetória de vida. Com o vocábulo, ele busca entender a origem da felicidade ou do infortúnio que se encontram presentes na sua existência. Ora mais místico, ora mais cético, o termo destino mostra-se, como já afirmou Lepargneur, “revestido de sentido cultural”, cada povo explora o vocábulo como melhor lhe convém. Considerando a diversidade cultural de nosso planeta, não é de se estranhar a variedade de valores assumida pela palavra. Em meio a tal diversidade, destacamos as definições que surgiram no seio da cultura helênica, conceitos que mais tarde herdamos e dos quais, modernamente, por força de um movimento de repulsa próprio da modernidade, buscamos nos afastar.

O destino, com toda sua aura de mistério e misticismo, tende a, muito freqüentemente, ser relacionado a diferentes imagens simbólicas que intensificam seu caráter arredo a qualquer forma de apreensão racional objetiva. Nas narrativas universais, desde o mito primitivo até os textos mais modernos, o fio e os instrumentos a ele relacionados parecem ser uma das principais representações de que muitas culturas se servem para explicitar o que entendem como destino. Além do fio, outras imagens comuns a seu universo semântico (rocas, tecelagem, fiandeiras, etc.) compartilham com ele a classificação de imagens arquetípicas, a partir das quais a concepção de destino recebeu uma possível explicação mínima, ou, pelo menos, uma sistematização dada pelo homem primitivo por meio da linguagem mítica, via universo simbólico.

Foi pelo símbolo que o homem primitivo começou a dar sentido àquilo que o cercava, um mundo sobre o qual ainda tinha pouco conhecimento. Dentre o que lhe era desconhecido, estava a sua própria origem. Em meio à incompreensão caótica, surge o

símbolo como forma lingüística, uma espécie de léxico imagético, ligado a uma rede semântica inerente à condição humana e herdada biologicamente — o arquétipo. A partir de uma metáfora, poderíamos relacionar o arquétipo a uma “idéia”, um conceito que para tomar forma precisava ser expresso por “palavras” que, neste caso, seriam os símbolos. Objetivando uma melhor apreensão, poderíamos explicar a relação do arquétipo e do símbolo com base no conceito de “signo”, cunhado por Saussure: a idéia de arquétipo está para a de “significado”, assim como a idéia de símbolo está para a de “significante”. Em outras palavras, “a expressão simbólica traduz o esforço do homem para decifrar e subjugar um destino que lhe escapa através das obscuridades que o rodeiam” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 12). Nessa luta contra a falta de sentido, o mito, e toda sua riqueza de imagens simbólicas, tornou-se a linguagem de um ser em processo de descoberta de si, do outro e do mundo. Assim como Adão, que no mito bíblico é conduzido por Deus para que possa nomear todas as coisas que havia no mundo, o homem primitivo precisou nomear tudo o que existia fora e dentro de si, só que, em vez de nomes, usou imagens, com as quais acreditava dominar o elemento ou objeto simbolizado. A partir do símbolo, as coisas passaram a ter uma realidade lingüística, uma forma semântico/comunicativa minimamente racional.

A pesquisa dos mitos e símbolos é, antes de tudo, uma pesquisa sobre a própria natureza humana, uma natureza interior que, preferentemente a idéias, o homem traduziu em imagens, em arquétipos.

Frente a sua existência, coube ao homem também dar sentido, simbolizar a torrente de fatos aos quais ele estava sujeito — seu nascimento, sua morte e os acontecimentos que permeavam os dois, uma travessia que passou a ser designada, mais tarde, por destino.

No dicionário de mitos e símbolos, de Pierre Brunel (1998), o verbete “fiandeiras” é estudado por Hughes Liborel. No início de seu trabalho, o autor expõe uma difícil tarefa à qual o homem, sem conhecimento científico, se lançou: explicar seu próprio surgimento. Para tanto, miticizou sua origem relacionando-a a imagens importantes, dentre elas a da fiandeira. Segundo Liborel, o homem

[...] teve de inventar sua própria história a fim de separar-se dos deuses a que se sentia ligado. A história humana começou com os mitos; e dentre todos, aquele que nos prende ainda à dinâmica imaginária mais fecunda é o mito das Fiandeiras. Primeiras figuras com caráter divino, elas alimentam em nós a inesgotável compreensão do *desenrolar* de toda existência, enquadrada pelo nascimento e pela morte (LIBOREL, 1998, p. 370 – grifo nosso).

A realidade mítica, mais que mera explicação humana, era também uma maneira de ordenar e submeter ao homem tudo o que existia. Não uma submissão realmente funcional, mas de caráter racional, submeter o mundo a uma realidade que o transcendia fazia com que o homem se tornasse, pelo menos para ele mesmo, um ser superior.

O termo *Moîra* é o equivalente a destino na língua dos gregos, e com essa mesma palavra esse povo nomeou a imagem da fiandeira mítica. Nas epopeias homéricas, o vocábulo *Moîra* – ou seu sinônimo *Aîsa* – denominava apenas uma tecelã. Exceto uma única vez, o termo não aparece no singular, só mais tarde é que passou a ser usado no plural, designando uma tríade de funcionárias da ordem. Foi principalmente na oralidade que a imagem mítica se subdividiu em três, formando, assim, a estrutura ternária. Citando as palavras de Hesíodo, Luiz Marques, num ensaio publicado pela revista *Deuses da Mitologia*, faz referência à origem das antigas tecelãs:

[...] Zeus desposou a brilhante Têmis, que foi mãe das Horas — Disciplina (*Eunômíne*), Justiça (*Diké*) e Paz (*Eirené*), a florescente, que zelam pelos campos dos homens mortais — e das Parcas (Moiras), a quem o prudente Zeus concedeu o mais alto privilégio: Clotô, Láquesis, Átropos são as únicas com poder de dar aos homens sua hora de ventura e de desventura (HESÍODO apud MARQUES, 2007, p. 41)

Sobre a fragmentação ternária das fiandeiras, Liborel diz que a natureza sagrada do número três parece remontar às três únicas estações do ano que eram distinguidas. Juntas, as três irmãs demonstram seu compromisso com o trabalho incessante, permanecendo o tempo todo em um lugar do qual nada se sabe e sobre elas pouco se conhece.

As fiandeiras divinas deixam-nos na ignorância, tanto de sua beleza, como de sua juventude ou velhice. Mitógrafos e poetas não nos sabem dizer em que lugar celeste elas se sentam, para fiar o fio de linho natural. Deusas de origem ou personificações recentes, elas se tornam antes que tudo uma encarnação da mulher (LIBOREL, 1998, p. 371).

As três irmãs têm suas funções específicas: Cloto é realmente a fiandeira, de seu trabalho com o fuso é que surge o fio da vida; a Láquesis coube a função de enrolar o fio da existência, ela também sorteia o nome daqueles que devem perecer; e, por fim, Átropos é aquela que corta o fio. Junito Brandão, especialista no estudo de mitos, a respeito das fiandeiras e do trabalho que lhes coube, explica que

[...] a idéia da vida e da morte é inerente à função de *fiar*. Nos dois poemas homéricos o *fio* da vida simboliza o destino humano, Aquiles, como todos os

mortais, está sujeito ao sorteio de Láquesis: o filho de Tétis e Peleu deverá sofrer tudo aquilo que Aisa *fiou* para ele (BRANDÃO, 1991, p. 141 – grifos nossos).

Nas palavras de Brandão, fica explícita a submissão dos mortais aos desígnios das *Moiras*, são elas as responsáveis pelo equilíbrio do universo, sua função é a de garantir a ordem do cosmo.

Assim como as mulheres gregas, as fiandeiras mitológicas também se encontram reclusas em um recinto de trabalho bem restrito, o gineceu. Fica comprovado que o trabalho da fiação é uma prática realmente relacionada a uma espécie de clausura, uma atividade marcada por certa devoção ao trabalho.

O peso de suas responsabilidades faz com que, às vezes, a imagem das fiandeiras seja revestida de um valor negativo, graças ao aspecto explicitado por Brandão: “A Moira, o destino, em tese é fixo, imutável, não podendo ser alterado nem pelos deuses” (BRANDÃO, 2004, p. 142). A autoridade e função delas, muitas vezes confundidas, fazem com que equivocadamente sua identidade seja facilmente relacionada às Horas e às Erínias.⁹ Ainda sobre essa autoridade a elas outorgada, vale dizer que seus desígnios não se encontram questionados nem por Zeus, o deus dos deuses, o que evidencia que os gregos acreditavam numa ordem que regia, inclusive, a atuação divina. Numa passagem antológica da *Iliada*, Zeus vê seu filho Sarpédon prestes a morrer, vitimado por Pátroclo. A pretensa atitude de Zeus em salvá-lo faz com que a voz de Hera se manifeste reprimindo-o, uma vez que, caso agisse como desejava, estaria contrariando um destino já imposto pela *Moira*, fato que o faz desistir. A ação de Zeus, caso se concretizasse, causaria o desequilíbrio cósmico garantido pela atuação das fiandeiras. Assim, entre os deuses e as três irmãs, existe uma espécie de cumplicidade, uma harmonia que garante a ordem do universo e o seu equilíbrio.

Luiz Marques, num texto em que estuda o relacionamento entre Zeus e a deusa Têmis, explica que é oriundo desse relacionamento o comprometimento de Zeus com a lei cósmica.

Como os homens, Zeus submete-se à lei. A diferença entre eles é que, enquanto para os homens é difícil, se não impossível, entendê-la, isto é, discernir em suas vontades o que contribui para o seu próprio bem, a submissão do deus à lei reitera sua própria identidade, pois é de Zeus zelar pela ordem do mundo (MARQUES, 2008, p. 43).

⁹ A confusão identitária não se justifica, pois as *Moiras* são fiandeiras, enquanto as outras irmãs possuem função bem distinta. Erínias: são as vingadoras do sangue parental derramado. As Horas: filhas de Zeus e de Têmes que personificavam miticamente o ano e as estações.

Mais um motivo que contribui para a indevida imagem negativa das fiandeiras é o fato de estarem diretamente relacionadas à morte, realidade fatídica humana, da qual os mortais buscam se safar, infringindo o *métron* que lhes cabe. Imposto pela artesã, o *métron* não deve ser transgredido. Caso o seja, cabe às fiandeiras uma ação impiedosa: castigar os transgressores com a morte. Liborel classifica as fiandeiras com o título de “primeiras figuras de caráter divino”, e explica que “a criação dessas divindades servirá para lembrar que estamos no mundo e que aqui estamos sujeitos à Morte imutável” (LIBOREL, 1998, p. 370).

Imagens de grande valor, as fiandeiras instigam a criatividade humana na tentativa de descobrir mais sobre sua condição. Seres misteriosos e inalcançáveis, ao contrário dos demais deuses, elas se privam de relações diretas com os seres humanos, mostrando-se engajadas e comprometidas no trabalho de grande valor para o cosmo. Com o passar do tempo, de seres impiedosos, as fiandeiras passaram até a serem confundidas com bruxas e feiticeiras, confusão que se faz justa já que

[s]e o Destino é menos nosso futuro já constituído, embora ainda oculto, que nosso futuro imaginado, sonhado, ou a ocorrência que nos surpreendeu desagradavelmente, não é surpreendente constatar que o Destino se relaciona com os seres da imaginação como as feiticeiras e os personagens de romance. (LEPARGNEUR, 1989, p. 41).

Um aspecto importante a ser observado é a relação do destino não só com a imagem do fio, mas também com a da mulher. Ela, mesmo distante do fio, continua desempenhando grande influência, mantendo o equilíbrio, ou pelo menos tentando mantê-lo. A mulher também se faz ouvir, tornando-se a porta-voz dos desígnios divinos. No santuário dedicado ao deus Apolo, templo que se localizava nas montanhas de Delfos, os gregos recebiam conselhos do deus da razão, da lógica, da forma – relação que de maneira nenhuma deve ser concebida como arbitrária. Ali, eram encontradas mulheres chamadas de “pitonisas”, aquelas que o deus usava como profetisas de sua palavra.

Apolo falava na primeira pessoa, através da pitonisa. A voz desta alterava-se, tornava-se áspera, gutural e trêmula como a dos médiuns modernos. Diziam que o deus entrava no corpo da pitonisa no momento do ataque, ou do *entusiasmo*, como sugere literalmente a origem da palavra, *en-theo* (“em deus”) (MAY, 1982, p. 105-106 – grifos do autor).

Outras mulheres, porém, em vez de garantirem o equilíbrio cósmico, causam justamente o contrário, determinando para sempre o destino da humanidade, o que pode ser

exemplificado pelas personagens Eva e Pandora, que, dentro de suas respectivas culturas, representam a origem do sexo feminino no mundo, duas mulheres que, de modos diferentes, alteraram os rumos da humanidade, desestabilizando o equilíbrio do cosmo.

Aveso a forma e valor definidos, o destino é representado de diferentes maneiras. Ora na forma de fio, ora sob a máscara de uma figura feminina ele se manifesta, representando nossa submissão a um mundo superior, um mundo a que estamos sujeitos e do qual pouco conhecemos.

3.1 A fiação da vida: uma antiga concepção de destino

Estudando o que chama de utopia grega, Antônio Medina Rodrigues fala sobre o mito e seu papel de destaque na expansão e apropriação da cultura helênica. O pesquisador afirma que

[o]s mitos não são apenas narrativas fantasiosas, como crêem os que têm falsa leitura de Homero. O mito é linguagem e, como tal, organiza a intercomunicação humana (especialmente a relativa ao trabalho) com um mínimo necessário de coesão e racionalidade. A linguagem pode conter fantasia, mas não é fantasia (RODRIGUES, 1988, p. 33).

O universo mítico é o fundamento de qualquer cultura, mas coube aos gregos o papel de destaque graças à diversidade e complexidade de seu universo mitológico. Além disso, eles se distanciam dos demais povos, pois, ao contrário deles, que tinham seus mitos restritos principalmente a suas sociedades, os helênicos fizeram de seus textos mitológicos um instrumento pedagógico com que todo o Ocidente se educou, pensamento exposto por Hegel e do qual compartilha Rodrigues.

Ao afirmar a supremacia da fala sobre a escrita, referindo-se à narrativa mitológica que era uma tradição na cultura de Homero antes mesmo da invenção da escrita, Rodrigues explica que os gregos

[d]esconheciam a arte da escrita. Sua origem é questão polêmica. Afora alguns objetos e umas milhares de tabuinhas (documentos contemporâneos dessa época), os testemunhos mais antigos desse povo são os poemas épicos *Ilíada* e *Odisséia*, compostos provavelmente entre 750 e 600 a. C.. Mas as histórias e lendas de que nos falam esses dois poemas datam de uma época bastante anterior (RODRIGUES, 1988, p. 11 – grifos do autor).

Compiladas e transformadas por Homero, as narrativas que compõem as obras *Iliada* e *Odisséia* serviram como espelho para o povo grego. Baseando-se em tal fato é que Rodrigues, corroborando as idéias antes expostas por Hegel, afirma que cabe a Homero o título de pai da cultura grega e ocidental, pensamento também exposto por Lukács.

Ao discutir *A teoria do romance*, George Lukács remonta à epopéia grega e, a partir da construção desta e de seus componentes, ele explica qual era a relação que o grego tinha com o mundo e como tal relação era exposta pelos dois compêndios míticos homéricos.

No destino que dá forma e no herói que, criando-se, encontra a si mesmo, a pura essência desperta para a vida, a simples vida aniquila-se perante a única realidade verdadeira da essência; para além da vida, foi alcançado um nível do ser repleto de uma plenitude ricamente florescente, diante do qual a vida cotidiana não serve nem sequer de contraste (LUKÁCS, 2000, p. 32).

A sina do herói, no decorrer da narrativa épica, demonstrava como o grego concebia a idéia de destino — compreendia que ele já se encontrava traçado pelas *Moiras*. Pressupunha uma regularidade, uma relação bem definida entre o homem e o mundo, entre o sujeito e o objeto. No seio cultural grego, eles se achavam determinados por formas bem definidas e limitadas, assim como todo o mundo conceitual helênico. A redução formal, determinada por uma atitude intelectual, buscava definir inclusive a paixão humana, aspecto de grande valor para o grego. A busca por um sentido colocava a cultura de Homero em uma constante luta contra o caos, o que fez com que Lukács afirmasse que

[...] a conduta do espírito nessa pátria é o acolhimento passivo-visionário de um sentido prontamente existente. O mundo do sentido é palpável e abarcável com a vista, basta encontrar nele o *locus* destinado ao individual. O erro, aqui, é questão somente de falta ou excesso, de uma falha de medida ou percepção (LUKÁCS, 2000, p. 31-32).

Um fio já tecido e bem definido era o significado que o povo grego atribuía a sua existência. Lukács descreve a compreensão grega como um universo bem delimitado, um círculo, um mundo de formas bem delineadas e homogêneas, dentro delas, os helênicos acreditavam encontrar a totalidade de todas as coisas, inclusive de si mesmos. Uma concepção que vai de encontro ao que é pregado pela cultura moderna, sempre em busca de uma totalidade nunca alcançável.

É a partir das narrativas propagadas pelas obras homéricas que objetivamos analisar como a imagem do fio encontra-se relacionada à do destino. Muitos são os exemplos

de textos em que o símbolo em estudo — ou imagens a ele relacionadas — aparece como que traduzindo uma forma de pensamento de que os gregos eram adeptos.

Nesse aspecto, o fio deixa de apresentar uma relação direta com o universo feminino, abarcando também o masculino, pois ambos — homem e mulher — se vêem submetidos a uma ordem transcendental que justificaria sua existência e paixão.

Personagens como as *Moiras*, Penélope e Ariadne são algumas dentre outras com que a linguagem desse povo tentou intuir o que acreditava ser destino, pois, devido a sua imprecisão, sobre ele só se pode realmente intuir, conforme explica Lepargneur (1989, p. 16): “O Destino se deixa talvez intuir, não demonstrar”.

Mesmo dentro do contexto cultural da Grécia, o destino assumiu uma variação valorativa, designando sentidos diferentes para a origem dos fatos e acontecimentos circundantes ao povo grego. A ambigüidade dessa palavra é exposta por Antônio Medina Rodrigues. Segundo o autor, “[o] destino ora parece constituir para o grego o fruto de uma escolha rigorosamente pessoal, ora parece determinado por *anánke*, insensível peso da fatalidade, como se costuma dizer, com certa imprecisão” (RODRIGUES, 1988, p. 38 – grifo do autor). Dentre as duas, a mais explorada pelo mito é a segunda. É ela que se encontra exposta por um grande número de narrativas míticas que constituíam o cerne do pensamento religioso helênico. Antes de sua fase mais desenvolvida, quando o pensamento racional passa a nortear a vida política do indivíduo grego, o pensamento religioso mítico era o de maior coerência e expansão.

Na Antiguidade o Destino comporta uma indiscutível dimensão religiosa, envolve o mistério da divindade, o universo dos deuses, os imortais. Esta área é do desconhecido, é sagrada, inefável. Aquilo que domina o cosmo inteiro regendo a história dos mortais (LEPARGNEUR, 1989, p. 41).

Em *O mal-estar na civilização*, texto no qual explora mais uma vez a temática religiosa e o conceito de civilização¹⁰, Sigmund Freud, ao explicar a origem daquilo que ele classifica como sentimento oceânico, define religião como

[...] o sistema de doutrinas e promessas que, por um lado, lhe explicam os enigmas deste mundo com perfeição invejável, e que, por outro, lhe garantem que uma providência cuidadosa velará por sua vida e o compensará, numa existência futura, de quaisquer frustrações que tenha experimentado aqui (FREUD, 1996, p. 82).

¹⁰ O assunto já havia sido discutido por Freud anos antes num ensaio intitulado *O futuro de uma ilusão*, de 1927.

Um dos enigmas solucionados pelo princípio religioso em formato de narrativa mítica diz respeito ao que se entende por destino. Relacionar a um ser superior a responsabilidade dos acontecimentos aos quais estamos submetidos é uma das principais marcas do pensamento de origem religiosa.

As correntes religiosas gregas mostram que a paixão humana era diretamente determinada pelo universo divino. Na Grécia evoluída, aquela que possuía a religião oficial e aristocrática da *polis*, os infortúnios alheios à ação humana eram explicados a partir dos descomedimentos humanos. Uma sociedade fundamentada na racionalidade e no equilíbrio explica que os deuses do Olimpo estavam atentos à mínima *démeseure* (desmedida) cometida por qualquer mortal.

Traçado pelas *Moiras*, o destino dos humanos encontrava-se delimitado, tinha como fim a morte. Esse fim era o que os distinguia dos seres superiores. Sendo mortal, cabia ao homem esperar pela morte e, enquanto ela não vinha, expurgava suas transgressões através de castigos que também lhes eram impostos pelos deuses.

A tentativa de fugir de sua sina fatídica fazia com que o homem despertasse a ira divina, colocando os deuses contra os mortais e submetendo-os à devida punição. Diante da ousadia humana de tentar alcançar a imortalidade, Junito Brandão explica que

[o]s deuses olímpicos sentiam-se ameaçados e o Estado também, uma vez que o *homo dionysiacus*, integrado em Dioniso, através do êxtase e do entusiasmo, se libera de certos condicionamentos e de interditos de ordem ética, política e social. Assim, se explicam tantos ‘avisos’ na Grécia antiga, concitando todos à moderação [...] (BRANDÃO, 1985, p. 11 – grifo do autor).

Junito Brandão, em *Teatro grego: tragédia e comédia*, estudo em que analisa a origem e o valor artístico da tragédia e da comédia gregas, expõe a visão do destino que era representada pelo teatro dessa cultura. Pela arte dramática, o povo grego, na pessoa do poeta, explorava o que antes já fora trazido pela narrativa mítica. “A matéria prima da tragédia, como já se disse, é a mitologia. Todos os mitos são, em sua forma bruta, horríveis e, por isso mesmo, trágicos. O poeta terá, pois, de introduzir, de aliviar essa matéria bruta com o terror e a piedade, para torná-los esteticamente operantes” (BRANDÃO, 1985, p. 11).

A tragédia mostra o homem submetido aos caprichos divinos. Se, em algum momento, tentasse ultrapassar seu *métron* (a medida de cada um), medida pré-estabelecida responsável pelo equilíbrio, sofreria as conseqüências de seus atos. No seio cultural grego, os deuses tinham os homens como fantoches, interferiam na vida humana impulsionando os indivíduos a agirem de determinada forma — neste caso destaca a figura de Dioniso, cuja

influência é inclusive discutida pelos textos trágicos — e, principalmente, castigando-os pelos erros cometidos. Nota-se a grande atuação dos deuses, que influenciavam tanto o erro, quanto o castigo dos homens, estes eram tentados por um deus e castigados por outros. Ao homem, restava pouco espaço para atuar, a liberdade de escolha não é uma prerrogativa muito explorada pela cultura helênica.

A obediência à supremacia divina constituía um dos pilares da organização social grega. “Obter sucesso supõe que não se irrite inutilmente os deuses, que se concilie algum deus poderoso no ramo desejado; é aproveitar-se do tempo favorável, ora para desencadear uma batalha decisiva, ora iniciar a messe” (LEPARGNEUR, 1989, p. 24). Caso contrário, como ocorrera a Édipo, pesa sobre o homem a mão impiedosa do destino. Esse princípio religioso, o de estaticidade cultural como forma de garantir o equilíbrio entre os homens, não é uma realidade puramente grega ou de caráter tipicamente religioso. “Não apenas as religiões, sua medida, mas todas as culturas antigas demonstram um pendor para o conservadorismo, a tradição, a repetição dos gestos do pai, a rotina escalonada, ritmada pelas festas e os ritos sacrais” (LEPARGNEUR, 1989, p. 25).

Num artigo em que discute a relação das mulheres com o princípio de soberania existente no seio cultural grego, Elizabeth W. R. Torresini reconhece a importância do texto homérico, dizendo que “[o] mundo que Homero apresenta na epopéia revela a ordem estruturada através da explicação mítica da origem do universo, dos homens, dos deuses e *do movimento que relaciona todas as coisas*” (TORRESINI, 2000, p. 37 – grifo nosso). Além do homem, todas as coisas estavam submissas a uma ordem superior, um destino que ultrapassava a compreensão rasteira do homem primitivo (e até mesmo ao homem moderno). Espelhando-se na regularidade da natureza, expressa pela sucessão das estações do ano, os ciclos de vida das espécies de animais e vegetais, o homem tentou, por via simbólica, traduzir essa noção de regularidade, ideologia que a Grécia soube bem como pregar pelos seus mitos.

Como fora exposto por Rodrigues, numa outra perspectiva grega, o homem também detinha certo espaço de atuação — aspecto principalmente comprovado com base nas atitudes dos heróis trágicos — cabendo-lhe uma possibilidade de escolha. No entanto, conforme explica Rollo May (1982), não se tratava realmente de uma escolha, mas, de uma interpretação. As profecias do oráculo de Delfos eram feitas de forma enigmática, podendo ser interpretadas de diferentes maneiras, o que possibilitava ao homem um leque de alternativas a serem seguidas. Assim sucedeu com o príncipe tebano Édipo, que, ao saber da profecia proferida antes mesmo de seu nascimento, a interpreta de forma indevida e, tentando dela fugir, acaba por concretizá-la sem o saber. Além de Édipo, sua filha Antígona também

age contra a ordem estabelecida, sendo guiada pela lógica natural, ela não segue a ordem do rei soberano e, por isso, como o pai, paga por transgredir o *métron* – dessa vez humano. A possibilidade de atuação existe, mas tem como conseqüência a ira dos céus, que primam pela manutenção da ordem.

A Grécia acreditava numa ordem que precedia a existência humana. Dessa forma, a essência do homem era (pré)estabelecida a sua existência. Antes mesmo de formar sua constituição física, o indivíduo já possuía um valor determinado por aquilo que para ele fora “fiado”.

Essa concepção de destino encontra-se reiteradas vezes presente na obra de Lygia Fagundes Telles, na maioria dos casos sendo criticada, ou abordada de forma irônica. Os textos lygianos vão de encontro a essa noção de essência humana já determinada. Essa concepção de destino tende a ser representada por personagens coadjuvantes, secundárias, contra as quais se colocam as protagonistas. É o que ocorre no romance *Verão no aquário* (1963). Durante um diálogo travado entre Raíza, a protagonista, e sua prima Marfa, podemos perceber a diferença existente entre as duas. A primeira defende o espaço de atuação do indivíduo, sua liberdade de escolha – princípio defendido pela cultura moderna, como se verá adiante –, conforme fica exposto por suas palavras.

– Está certo, comecei rapidamente, é preciso coragem para... Hesitei. Até para o vício, fui sempre uma covarde, fui pior do que você que pelo menos decidi. Mas acabou-se, Marfa, descobri que sou livre, livre para escolher meu rumo como escolho uma roupa, esta. Somos livres (TELLES, 1998f, p. 114).

A resposta de Marfa vai ao encontro dos princípios da cultura helênica, marcada pelo politeísmo, um excesso de deuses, um excesso de sentinelas a observar a conduta humana.¹¹ A visão de Marfa se contrapõe à de Raíza, pois, segundo ela, essa liberdade é:

– Só bobagem. A gente não é livre para escolher um botão, compreende? Apontou-me desafiante: E se você acredita em Deus, como pode acreditar nisso de liberdade? Pois não está escrito que nem um *fió* de cabelo cairá da nossa cabeça sem que Ele saiba e consinta? Que conversa é essa? Dentro da sua própria doutrina, não adianta espernear, meu bem, desde o limbo nossas vidas já estão planejadas... Pensando bem, eu, que não acredito em Deus, ainda acredito mais do que você, compreende? Aceitei-me como ele me fez. Sou o que sou. Fim (TELLES, 1998f, p. 114 – grifo nosso).

¹¹Ainda que aludindo ao discurso cristão, o conteúdo da fala da personagem diz respeito àquilo que era defendido pela mitologia grega.

Ao contrário da visão grega, ocorre na obra lygiana a defesa de uma nova perspectiva intuitiva em relação ao destino, conquistada e seguida pela era moderna: a de que o homem é o senhor de sua própria sina. Personagens que transgridem as normas sociais e tentam tomar as rédeas de suas próprias vidas, é assim grande parte dos indivíduos ficcionais da obra de Lygia Fagundes Telles.

3.2 **Fiando novos horizontes: o destino na modernidade**

A disciplina do amor é um livro que foi publicado em 1980 e se distancia daqueles até então publicados por Lygia Fagundes Telles. Na maior parte de sua obra, constituída por contos e romances, a autora trabalha com conteúdos fictícios, mas no livro citado a linha limítrofe entre a realidade e a ficção torna-se tênue e imprecisa. Os textos que compõem o livro são de estrutura heterogênea: ora se apresentam na forma de contos, ora de crônicas ou ainda de fragmentos pessoais e de aforismos críticos e poéticos. Tudo ali parece fruto de uma construção autobiográfica.

É entre esses vários fragmentos criativos que nos deparamos com um belo e importante trecho lygiano. Numa espécie de crônica, a autora credits ao escritor uma função à qual ele deve sua real identidade de artista da palavra: “Testemunhar o seu tempo — respondi a um jovem que me perguntou qual é a função do escritor. Volto para a minha máquina de escrever e peço a Deus que me ajude” (TELLES, 1998a, p. 34). Sobre a consciência da escritora, pesa a sua responsabilidade, razão que justifica sua súplica a Deus.

Em um depoimento veiculado pela *Revista Nossa América* (1992), Lygia Fagundes Telles, ao comentar sua estréia como escritora, explica: “Se me libertei mais do que o próprio país é porque a liberdade individual é mais fácil. Um dia o país ainda vai tirar do episódio histórico todas as conseqüências” (TELLES, 1992, p.25). A autora reconhece ter haurido um lucro pessoal por ter vivido tantas mudanças sociais, mostra-se em saldo com as conquistas trazidas pelo novo período, mas pouco absorvidas pela maioria da população que pouco conseguiu compreendê-las. “Penso que minha *libertação* foi facilitada durante as extraordinárias alterações pelas quais passou o país desde a minha adolescência até os dias atuais” (TELLES, 1992, p. 24 – grifo nosso).

A palavra *libertação*, presente no discurso da autora, revela-se polissêmica. Vários são os valores que a ela podemos relacionar, mas o que objetivamos é encontrar, dentre todos os valores ou significados, uma noção mínima que os coloque em contato uns com os outros.

Buscamos a idéia em estado de célula. Nosso propósito, com isso, é estabelecer uma ponte entre a noção de liberdade exposta pela escritora em entrevistas e depoimentos e aquela dramatizada por grande parte de seus personagens de ficção. A libertação de Lygia Fagundes Telles não é necessariamente a mesma que a de seus seres fictícios, mas entre a realidade da autora e a das personagens existe algo em comum, que faz deles (da autora e suas criaturas) indivíduos dotados de autonomia, prerrogativa do período ao qual estão ligados — a modernidade.

Num ambiente de modernidade, em que ainda vigoram as leis da tradição, a autora reafirma sua libertação pessoal, ao expor o fato de atuar dentro de dois âmbitos próprios de homens: “Alguém estranhou, afinal, eu estava assumindo duas profissões nitidamente masculinas, a de escritor e a de advogado” (TELLES, 1992, p. 25). No entanto, antes mesmo das escolhas profissionais, a autora expõe que sua própria existência, em si, já consistia em “uma revolta involuntária”.¹² “Sou escritora e sou *mulher*, ofício e condição humana duplamente difícil de contornar principalmente quando me lembro como o país (a mentalidade brasileira) interferiu negativamente no meu processo de crescimento profissional” (TELLES, 1992, p. 24 – grifo nosso).

Tanto a condição de escritora quanto a de mulher encontram-se discutidas nos textos da “Dama das letras”.¹³ É com base na superação dos obstáculos de sua condição ou na ousadia de suas escolhas que Lygia Fagundes Telles constrói seu ponto de vista sobre o que chama de libertação, sua compreensão de liberdade. Nesse contexto em que vive e escreve, a posição do homem relativa ao destino é o que distinguirá o indivíduo moderno daquele ainda crente na submissão a um plano superior, uma herança mediterrânea.

Em seus textos, criando suas personagens e os enredos que marcam a vida delas, Lygia Fagundes Telles testemunha uma nova fase social, um novo contexto em que a palavra liberdade enche-se de novos matizes — dentre eles libertação seria apenas um — mostrando ainda estar sendo construído o seu real conceito e definição. A liberdade das personagens lygianas ora dialoga com aquela que defende a submissão do homem à ordem cósmica, ora defende e amplia a concepção da existência daquele espaço de atuação humana. Com fundamentação teórica moderna, passamos agora ao estudo da liberdade, ou melhor, do comportamento atual que designaria o moderno entendimento de liberdade, discussão que acreditamos ser uma constante na obra da escritora.

¹² Expressão retirada do conto “Tentação”, de Clarice Lispector, que consta da coletânea *Onde estiveste de noite*.

¹³ Perífrase usada pela revista *Marie Claire* num ensaio sobre a escritora.

Em seu ensaio *O indivíduo: reflexão acerca da filosofia do sujeito*, Alain Renaut afirma que o período chamado de modernidade tem como principal marca o fato de construir uma nova interpretação da figura humana, que passa a definir-se enquanto sujeito frente a suas ações e não anteriormente a elas. Cria-se uma nova concepção do fundamento humano, nela o homem possui uma diferente identidade autoral. Outrora norteado pelos deuses, ou por um outro plano superior qualquer, suas ações encontravam-se previamente determinadas ou, no mínimo, influenciadas por eles. Em vez de uma posição realmente ativa, achava-se o indivíduo numa atitude passiva, sujeito a algo que o ultrapassava, deixando a vontade e desejo humanos em segundo plano.

Renaut explica que o conceito de liberdade hoje em vigor é fruto da teoria humanista moderna que tem como único referencial o caráter humano. Dessa forma:

[...] o homem do humanismo é aquele que não concebe mais receber normas e leis nem da natureza das coisas, nem de Deus, mas que pretende fundá-las, ele próprio, a partir de sua razão e de sua vontade. Assim, o direito natural moderno será um direito “subjetivo”, criado e definido pela razão humana (racionalismo jurídico) ou pela vontade humana (voluntarismo jurídico), e não mais um direito “objetivo”, inscrito em qualquer ordem imanente ou transcendente do mundo (RENAUT, 1998, p. 10).

Citando as palavras de Jean-Paul Sartre, Renaut define o homem como seu “próprio legislador”. Não mais submisso às tiranias divinas, o indivíduo moderno se define como livre por poder traçar seu destino partindo de suas próprias escolhas, sendo guiado somente por sua vontade ou impulsos – como diria Freud – daí o conceito de autonomia, pregado pelo Humanismo.

Definida como autônoma, a vontade moral, que é ao mesmo tempo agente e princípio (o valor supremo) da moralidade, nada quer além de si mesma enquanto liberdade que dita a lei à qual se submete. Pela primeira vez, aparece uma representação da vontade que se toma como objeto (RENAUT, 1998, p. 15).

O que se tinha antes do Humanismo era uma estrutura social fundada em princípios e valores tradicionais, herdados de culturas bem diferentes da de hoje. Tais valores “e as hierarquias percebidas como naturais constituíam eficazes princípios de laços sociais” (RENAUT, 1998, p. 32). Ao contrário do indivíduo, a coletividade desempenhava o papel de maior valor, era em função dela que o destino dos homens encontrava-se ligado e por ela é que o indivíduo se posicionava em um plano de menor valor. A noção de coletividade encontrava-se, dentro da cultura grega, por exemplo, nomeada como *polis*. Rollo May, ao

explorar a imagem do oráculo de Delfos dentro do contexto social grego, explica que ali eram ouvidas as palavras do deus Apolo e que “[a] fala de Apolo vinha das regiões mais profundas do consciente individual e coletivo (isto é, a cidade)” (MAY, 1982, p. 110). Podemos entender que o destino profetizado por Apolo era, na realidade, um destino desejado pela *polis*, um norte que garantiria o equilíbrio da comunidade.

Buscando delegar para si maior valor, coube ao homem moderno instaurar uma nova forma de estruturação social; era criada, assim, a noção de individualidade na qual “[o] individualismo traduz-se em primeiro lugar pela revolta dos indivíduos contra a hierarquia em nome da igualdade” (RENAUT, 1998, p. 26). Essa igualdade, principalmente relacionada à condição do homem diante de suas estruturas sociais, apresenta-o também em posição diferente quanto à determinação de suas escolhas que o tornam responsável por sua sina. Jean-Paul Sartre, ao fundamentar o pensamento existencialista, tendo como base a doutrina humanista, diz que a liberdade deve ser entendida como o projeto de vida que o indivíduo faz para si, a ponto de ser também liberdade o fato de seguir a hierarquia à tradicional qual Renaut se refere.

Em seu ensaio *O existencialismo é um humanismo*, Sartre, revoltado contra as críticas ao existencialismo, fundamenta a reflexão teórica desse pensamento filosófico. Segundo o autor: “[...] o principal esforço desse existencialismo é o de pôr todo homem no domínio do que ele é e de lhe atribuir a total responsabilidade da sua existência” (SARTRE, 1978, p. 6).

Defendendo essa concepção, o filósofo moderno segue a teoria humanista que altera por completo os pensamentos que definiam tanto o homem quanto o que era entendido como destino, estabelecendo entre os dois uma relação direta, na qual a atuação do indivíduo sobre seu destino é o ponto de partida para sua auto-definição.

O homem é, não apenas como ele se concebe, mas como ele quer que seja, como ele se concebe depois da existência, como ele se deseja após este impulso para a existência; o homem não é mais que o que ele faz. [...] Não o que ele quiser ser. Porque o que entendemos vulgarmente por querer é uma decisão consciente e que, para maior parte de nós, é posterior àquilo que ele próprio se faz (SARTRE, 1978, p. 6).

As palavras de Sartre fazem perceber que a essência do homem consiste naquilo que ele projeta ser, e esse projeto encontra-se manifesto nas escolhas feitas por cada um. Elas se tornam a manifestação de uma vontade que as precede e que é fruto da essência humana, não de um único indivíduo. Assim, contrariando a convicção de o homem ser guiado por

deuses, o pensamento humanista o define como um ser livre para poder fazer seu próprio destino a partir das escolhas que lhe são possíveis. Ser homem é ser livre, até mesmo para se prender a padrões que o privam dessa liberdade, pois faz parte da constituição humana o apego a comportamentos sistematizados, forma de expressar a tendência à racionalidade, orgulho-mor de nossa raça civilizada.

O pensamento defendido por Sartre inverte o que é proposto e seguido pela cultura grega, e, conforme pode ser evidenciado pelas palavras do filósofo, a essência não precede a existência, a essência humana tem como condição preliminar a existência humana.

O existencialismo ateu, que eu represento, é mais coerente. Declara ele que, se Deus não existe, há pelo menos um ser no qual a existência precede a essência, um ser que existe antes de poder ser definido por qualquer conceito, e que este ser é o homem ou, como diz Heidegger, a realidade humana (SARTRE, 1978, p. 6).

Numa perspectiva psicanalítica, Rollo May critica o pensamento sartreano, mas encontra nele o fundamento para sua própria definição de liberdade: “A liberdade humana implica a capacidade de fazer uma pausa entre o estímulo e a reação, para escolher a resposta que mais nos convém. O poder de criarmos o nosso eu com base nessa liberdade é inseparável do conhecimento de nós mesmos” (MAY, 1982, p. 102).

O pensamento humanista impôs à sociedade moderna um novo contexto em que o indivíduo, em vez de definido e terminado, conforme era visto antes, encontra-se em constante auto-definição, resultado de suas qualidades sempre em potencial. Projetando-se nelas e tendo nelas a ampliação de sua essência, ele não somente se define como indivíduo (exemplar específico da espécie), mas como homem (raça, espécie).

Determinando-se livre, todo homem pode chegar a sua libertação, pois faz parte de sua essência essa prerrogativa; resta saber se, como indivíduo, ele fez para si tal escolha. É com base na escolha que Bruno Bettelheim fundamenta seu conceito de liberdade. No lugar de escolha, o psicanalista usa a expressão “tomada de decisão”, aquilo que ele acredita ser o cerne da constituição do indivíduo, ou, como prefere Bettelheim, do ego. Em um artigo que compõe a obra *O coração informado*, Bettelheim defende a idéia de que quanto menor é o espaço de atuação do homem, dentro do qual ele possa tomar suas decisões, menor é sua autonomia, situação semelhante em que se encontrava o indivíduo grego dentro de sua cultura. Graças à ampliação do espaço de possibilidade, o indivíduo moderno tornou-se mais autônomo, o que lhe propicia uma posição mais ativa frente àquilo que entende como destino. Bettelheim afirma que “[...] em termos da teoria psicanalítica, a tomada de decisões não é

apenas uma função do ego; pelo contrário, é a função que cria o ego e, uma vez criado, mantém-no em funcionamento e desenvolvimento” (BETTELHEIM, 1985, p. 61). Numa perspectiva mais abrangente, as palavras do autor vão ao encontro daquelas de Sartre, ambos responsabilizam o homem pelas suas ações que, enquanto são desempenhadas, passam a defini-lo como tal.

A relação que acreditamos existir entre o pensamento humanista, retomado pelo existencialismo sartreano, e a obra de Lygia Fagundes Telles ultrapassa uma interpretação subjetiva da nossa parte, uma vez que as próprias palavras da autora atestam sua adesão a tal teoria filosófica: “[...] volto a Sartre, o homem é imprevisível e se é imprevisível, é livre, aporto nesse homem.[...]” (TELLES, 1998a, p. 65). Esse crédito dado ao homem imprevisível é representado muito enredos da escritora. Muitas de suas personagens vivenciam essa experiência de auto-criação mediante as escolhas e decisões que fazem, suas personalidades não estão formadas, mas em processo de construção, sem ser possível fazer nenhuma previsão do que se tornarão.

3.3 As fiandeiras do destino na obra lygiana

Lygia Fagundes Telles retoma esse valor simbólico do fio, o fio de vida. Em inumeráveis momentos de suas narrativas, a escritora lança mão desse recurso simbólico, fato que não se justifica gratuitamente, pois uma análise do conjunto da obra nos permite afirmar que é uma recorrência proposital e não uma manifestação inconsciente. Dois exemplos bem evidentes — além daqueles expostos nos subtítulos seguintes — poderiam de imediato comprovar o ponto de vista aqui defendido. O primeiro foi extraído do romance *Verão no aquário*, trata-se do momento em que a protagonista Raíza rememora um acontecimento importante, quando, movida por um mau pressentimento, à noite ela acorda sobressaltada e corre em direção à fonte que costumava visitar, chegando lá, na imagem que vê, ela projeta o destino do pai doente.

Quando cheguei junto das pedras vi que o difícil *fiozinho d’água* tinha desaparecido. Meu coração se apertou de dor porque tive então a certeza de que meu pai ia morrer assim como a fonte, silenciosamente, no meio da noite (TELLES, 1998f, p. 45-46 – grifo nosso).

No fiozinho d’água, a menina vê projetado o fio da vida de seu pai. Além desse evidente exemplo, um de maior significância se encontra presente em outro romance da

escritora. Em *As meninas*, durante a visita que Lia (Lião) faz à mãe de Lorena, as duas — Lia e a mulher que se encontrava adoentada — travam um diálogo mesclado por diversos assuntos, dentre eles as sessões terapêuticas que a mãe de Lorena fez durante sete anos. Num dado momento a enferma dá início à narração de um fato que, de repente, suspende para iniciar um outro assunto. Surge daí, o fluxo de consciência de Lia de que retiramos o seguinte trecho:

Fico esperando que me conte essa história da enfermeira mas pelo visto vai ser como profetizava *Dona Lã*, comadre da minha mãe e cartomante aposentada: futuro longo e alegria distante (TELLES, 1998g, p. 232).

O nome da personagem cartomante é designativo de uma dada espécie de fio, seria isso uma mera coincidência? De nossa parte, acreditamos que não, pois o fato de ser cartomante faz dessa personagem uma conhecedora do futuro, ela profetiza o destino daqueles que a ela se dirigem. O nome “Lã” e a relação com o conhecimento do destino das pessoas fazem com que ela se identifique à imagem das tecelãs gregas, as *Moiras*. Mais uma vez é no fio que a trajetória da vida encontra-se representada, sendo, direta ou indiretamente, acompanhada pela figura da mulher.

A imagem do fio, associada à da mulher, faz-se presente num significativo número de narrativas de Lygia Fagundes Telles. Contos como “As cerejas”, “A fuga”, “Os objetos”, “Pomba enamorada ou uma história de amor”, “Antes do baile verde” são alguns daqueles nos quais elas mostram-se mais explícitas. Nos romances da autora, esses símbolos também constam dos enredos que marcam as vidas das personagens, principalmente naqueles intitulados *As horas nuas* e *Verão no aquário*. Em vez de somente nos prendermos à aparição dessas imagens, iremos deter-nos ao sentido de destino que a elas está relacionado, expondo a variação semântica ali sofrida.

Mulheres que juntas vivem uma mesma realidade, um mesmo destino num mundo recluso e distante do corriqueiro; essa é uma situação reiterada várias vezes na obra de Lygia Fagundes Telles. Na maioria dos casos, essa reunião acontece dentro de um ambiente familiar em que se encontram as representantes de gerações que se sucedem. Ligadas pelo sangue, essas mulheres dividem angústias e infelicidades, mas também dons que se encontram relacionados à previsão do futuro. Uma situação comum consiste no fato de as relações familiares construídas pela ficcionista não seguirem sempre uma estruturação linear, uma relação direta entre as últimas gerações: em vez de ser estabelecida a ordem avó, mãe e neta, a figura da mãe encontra-se, muitas vezes, substituída por uma tia, irmã da avó ou da mãe, ou, em vez de uma tia, encontramos uma empregada ocupando essa posição.

É o que acontece, por exemplo, em “As cerejas”, conto do livro *Histórias escolhidas* (1961). A história tem como narradora e protagonista uma menina que vive numa casa com uma mulher a quem chama de Madrinha e com a empregada, cujo nome é Dionísia. A narradora do conto nutre uma paixão repentina por um primo distante, Marcelo, que se encontrava ali para passar as férias. Também nesse período, chega a casa uma tia, de nome Olívia, uma mulher requintada, bonita, extravagante. Entre os dois estranhos, parece haver certa antipatia, no entanto, no decorrer do texto, fica impreciso o que existe entre eles.

Essa relação torna-se ainda mais ambígua na cabeça da narradora, pois numa noite de temporal, a menina sofre uma grande decepção ao ver (ou fantasiar) que o garoto encontrava-se aos abraços e beijos com Olívia. Uma cena amorosa vista num relance, como num “flash”, pois foi percebida (ou imaginada) durante o clarão rápido de um relâmpago, mas de densidade semântica profunda porque deixa inquieta a alma da jovem que, em consequência do acontecimento, adocece.

Num cenário rural que é descrito em poucos traços, as três mulheres compartilham uma sina ambígua que gera dúvida até mesmo na narradora, fazendo com que inicie sua história dizendo:

Aquele gente teria mesmo existido? Madrinha *tecendo a cortina de crochê* com anjinho a esvoaçar por entre rosas, a pobre Madrinha sempre afobada, piscando os olhinhos estrábicos, “você não viram onde deixei meus óculos?” A preta Dionísia a bater as claras de ovos em ponto de neve, a voz ácida contrastando com a doçura dos cremes, “esta receita é nova...” (TELLES, 2004, p. 77 – grifo nosso).

Restrita a esse universo de reclusão, a vida rotineira dessas três mulheres sofre um desequilíbrio pela chegada de visitas de fora, dois parentes afastados de Madrinha, que desestabilizam a ordem do lugar. Esse quadro de desequilíbrio pode ser exemplificado pela fala da narradora: “Pareciam feitos de outra carne e pertencer a um outro mundo tão acima do nosso, ah! Como éramos pobres e feios” (TELLES, 2004, p. 79).

Assim como as Parcas, as personagens desta narrativa primam pela manutenção do equilíbrio do microcosmo, representado pelo mundo a que suas vidas estão restritas. Mas tal ordem é rompida por Marcelo e Olívia. O primeiro era filho de um parente distante, que chegou ali para passar as férias sem nenhum aviso, assim como Tia Olívia, que, embora esperada, não se sabia ao certo quando chegaria. É ela o principal elemento de desordem:

— É Olívia! — exclamou Madrinha. É a prima ! Alberto escreveu dizendo que ela viria, mas não disse quando, ficou de avisar. Eu ia mudar as cortinas, *bordar umas fronhas* e agora ! ... Justo Olívia. Vocês não podem fazer idéia, ela é de tanto luxo e

a casa aqui é tão simples, não estou preparada meus céus! O que é que eu faço, Dionísia, me diga agora o que é que eu faço! (TELLES, 2004, p. 78 – grifo nosso).

A Madrinha é, dentre todas, a mais comprometida com o trabalho, e a ela cabe a tarefa de confeccionar o fio, além de possuir também o dom da previsão. Quando via o garoto galopar, ela quase tinha seus enfartes. Marcelo gostava de cavalos e passava as tardes todas cavalgando, até que um ano depois de ir embora, morreu após cair de um deles: “E só às voltas com cavalos, montando em pêlo, feito índio. Eu quase tinha um enfarte quando via ele galopar” (TELLES, 2004, p. 85). Seria aquele sentimento, um aviso do destino reservado ao jovem?

Em “As cerejas”, mais que uma abordagem da representatividade feminina das divindades gregas, almejamos uma análise de como o destino aparece ali abordado. Símbolo da ordem do microcosmo familiar, as mulheres da casa podem também ser relacionadas ao passadismo: uma tradição obsoleta que se acha comprometida com o advento de uma nova estrutura. Olívia e Marcelo representam o novo e o inesperado, pois são eles que instauram um rumo diferente para as coisas. Nas mãos deles, em vez de estipulado, o destino mostra-se em construção e determinado por seus atos. É daí que surge a razão de a narradora dizer: “Diante de Marcelo e tia Olívia, só diante dos dois é que eu pude avaliar como éramos pequenos [...]” (TELLES, 2004, p. 79). Eles são senhores de si, e questionam o real poder daquele destino tecido por algo além da realidade palpável.

Ao ver a narradora torturar um escorpião em um círculo de fogo feito com gasolina, Marcelo a reprime por agir de tal maneira. Estaria ela exercitando seu poder de tecer o destino? Pois ela mesma diz para o primo “— Diz que ele se suicida, Marcelo...” (TELLES, 2004, p. 80). O que o garoto reprovaria seria essa atitude de tentar manipular a ação do outro? Marcelo questiona o poder das divindades sobre os homens, e isso aparece exposto simbolicamente. Ao dizer que os anjinhos do trabalho são cegos, ele pode estar se referindo à onisciência das divindades ou mesmo à “onisciência” das fiandeiras daquela casa que ele julgava desconhecem a relação entre ele e Olívia.

— E além do mais, não faz o meu tipo [Olívia] – concluiu ele voltando o olhar indiferente para o trabalho de crochê que Madrinha deixara desdobrado na cadeira. Apontou para o anjinho esvoaçando entre grinaldas. — Um anjinho cego.
 — Por que cego? — protestou Madrinha descendo a escada. Foi nessa noite que perdeu os óculos. Cada idéia, Marcelo.
 Ele debruçara-se na janela e parecia agora pensar em outra coisa.
 — Tem dois buracos no lugar dos olhos.
 — Mas crochê é assim mesmo, menino! No lugar de cada olho deve ficar uma casa vazia – esclareceu ela sem muita convicção (TELLES, 2004, p. 81).

Além do simbolismo da figura do anjinho cego, ocorre no trecho uma projeção, porque, como o anjo, a tecelã também está meio cega já que perdera seus óculos. O comentário de Marcelo, ao atingir o trabalho da artesã, também a atinge, pois acaba projetada nela a mesma qualidade. Ela também estaria cega, mas diante de quê? Do destino que não pode mais controlar ou daquilo que, sem que ela perceba, acontece entre Marcelo e Olívia?

Ao contrário do que pensa o rapaz, esse destino e também a própria tecelã não se encontram assim cegos, pois fica explícito que os enfartes, que ela quase tinha, ao ver Marcelo cavalgar, eram pertinentes, pois o garoto acaba morrendo vitimado pela queda de um cavalo. No final do conto, quando se refere ao jovem, ela relembra o que em outro momento ele afirmara.

—Anjinho cego, que idéia! — prosseguiu ela desdobrando o crochê nos joelhos. — Já estou com saudades de Olívia, mas dele?
Sorriu alisando o crochê com as pontas dos dedos. Tinha encontrado os óculos (TELLES, 2004, p. 85).

Ao término do conto, a tecelã, no seu interminável trabalho, demonstra deter o domínio sobre o destino, e a morte de Marcelo soa como um castigo. Ele havia questionado o poder da tecelã (o anjinho cego), além disso, transgredira a ordem familiar e a hospitalidade ao envolver-se num relacionamento indevido. Trata-se da transgressão do *métron*, resta-lhe, assim, pagar por sua ousadia.

Outra estrutura familiar feminina muito semelhante à de “As cerejas” encontra-se presente em “Herbarium”, conto publicado na coletânea *Seminário dos ratos*, de 1977. Mais uma vez, temos como narradora uma jovem e é ela o ponto de referência a partir do qual a história se desenvolve, pois o texto parece fluir de um exercício interior da consciência. Uma estrutura moderna de narração, na qual a história parece ser reproduzida dentro da cabeça da personagem e se trata de uma marca da ficção de Lygia Fagundes Telles. Os fatos nem sempre são contados numa representatividade linear, mas sofrem intervenções oriundas do passado, influenciados pelo que Freud chamou de “livre associação”: um fato, uma imagem, uma pessoa que vem à memória da personagem, todos vindos de uma situação do passado, mas com a qual, inconscientemente, estabelece algum tipo de relação com o presente. No estudo sobre a arquitetura narrativa de Lygia Fagundes Telles, Sônia Maria da Silva Moura, explica que na contística da escritora

[a]s longas retrospectivas mentais privilegiam o tempo psicológico sem invalidar o tempo cronológico. O passado, geralmente mais presente e mais forte que o tempo presente, manipula ações e reações das personagens, ao mesmo tempo em que é manipulado por elas (MOURA, 1993, p. 11).

Em “Herbarium”, os fatos, seguindo essa oscilação temporal, reproduzem o que aconteceu desde a chegada até a partida do rapaz, o primo botânico por quem a narradora sentiu nascer um amor juvenil. O rapaz estava doente e encontrou na casa das parentas, um refúgio onde podia descansar e tentar melhorar o quadro de sua saúde. Num ambiente rural também impreciso, como naquele do conto “As cerejas”, a protagonista, sua mãe e duas tias vivem juntas, numa vida também simples e rotineira, como acontece no outro texto. A principal diferença aqui é que as imagens do fio são mais raras, porém a idéia de destino ligada à figura da mulher é ainda mais explícita, conforme fica evidenciado no trecho abaixo:

Convalescente do quê? Qual doença ele tinha? Tia Marita que era alegrinha e gostava de se pintar, respondeu rindo (falava rindo) que nossos chazinhos e bons ares faziam milagres. Tia Clotilde, embutida, reticente, deu aquela sua resposta que servia a qualquer tipo de pergunta: tudo na vida podia se alterar, menos o destino traçado na mão, ela sabia ler mãos (TELLES, 2005, p. 11).

Seria coincidência o fato de esta tia que lê o destino chamar-se Clotilde, nome que possui o mesmo radical de *Cloto*¹⁴, nome da fiandeira primordial da trindade divina grega? Lendo a mão do rapaz, ela prevê o destino dele. A previsão não agrada à narradora, pois, de acordo com o que fora previsto, no final da semana, uma moça, amiga dele, viria buscá-lo. A menina rejeita o que a tia havia dito, agindo de forma revoltosa.

Fugi para o campo, os olhos desvairados de pimenta e sal, sal na boca, não, não vinha ninguém, tudo loucura, uma louca varrida essa tia, invenção dela, invenção pura, como podia?! Até a cor do vestido, verde-musgo? E os cabelos, uma louca, tão louca como a irmã de cara pintada feito uma palhaça, rindo e *tecendo seus tapetinhos*, centenas de tapetinhos pela casa, na cozinha, na privada, duas loucas! Lavei os olhos cegos de dor, lavei a boca pesada de lágrimas, os últimos *fiapos* de unha me queimando a língua, não! (TELLES, 2005, p. 13-14 – grifos nossos).

No final da semana, a menina sai logo cedo e, na ronda que fazia em busca de uma nova folha para o herbário do moço, encontra uma diferente, uma folha com a qual jamais se deparara. Diante dela, o pensamento da moça foi preciso:

Essa eu não juntaria às outras folhas, essa tinha de ficar comigo, segredo que não podia ser visto. Nem tocado. Tia Clotilde previa os destinos mas eu podia modificá-

¹⁴ O nome da tecelã é de diferentes maneiras traduzido. Na revista *Deuses da mitologia*, em vez de Cloto encontra-se a variante Clotô.

los, assim, assim! e desfiz na sola do sapato o cupim que se armava debaixo da amendoeira. Fui andando solene porque no bolso onde levava o amor levava agora a morte (TELLES, 2005, p. 15-16).

O amor a que a jovem se refere, na verdade, era uma folha em forma de coração que ela encontrara e que depois deu ao botânico doente. Mas aquela que agora trazia consigo tinha forma aguda de foice e o verde dorso trazia pintas vermelhas que se pareciam com gotas de sangue, o que justifica o fato de estabelecer a ligação simbólica com a morte. Mas o desejo de alterar o destino com a posse da folha não se realiza. Antes mesmo de chegar a casa, ela recebe a notícia de que a previsão se fez real. A moça já havia chegado para buscar o enfermo. Foi tia Matilde que veio recebê-la e falar-lhe sobre a visitante. Conforme a tia lhe explicara, a moça não estava de vestido verde-musgo, mas tinha o reflexo de cobre no cabelo. Ao ver a menina, o rapaz lhe agradeceu a ajuda e brincou dizendo que talvez um dia ainda se encontrassem, falando que “precisaria agora perguntar à tia Clotilde em que *linha* do destino aconteciam os reencontros” (TELLES, 2005, p. 17 – grifo nosso). Nessa situação, insatisfeita com o que estava acontecendo, a narradora retém a folha da morte em sua mão. Detendo-a, ela detinha o destino do rapaz, mas, diante da traição, sua atitude é aquela das impiedosas fiandeiras do destino, sentencia o destino do moço — a morte, representada pela folha que a ele, entrega. A partir dali, o destino dele estava traçado.

Também nas mãos de uma fiandeira se encontra a vida de Miguel, personagem do conto “Os objetos”. A narrativa centraliza um diálogo entre ele e a esposa Lorena, a estrutura dramática sofre poucas inserções descritivas e estas, quando feitas, dizem respeito principalmente àquilo que Lorena faz enquanto conversa com o esposo: “ela tece um colar”. Os dois, sozinhos no apartamento, travam um diálogo de perspectivas filosóficas, dissimuladas pelo simbolismo da escrita lygiana. A discussão das personagens, voltadas para fatos de suas vidas, tematiza a essência da condição humana, condição que se diferencia daquela compartilhada pelos objetos. Nesse texto, o discurso da personagem Miguel mantém um diálogo direto com a teoria existencialista defendida por Sartre. Miguel faz a distinção entre a essência que se estabeleceria antes e a que se daria depois da existência.

A conversa entre os dois é iniciada pelo esposo, que, a qualquer custo, busca interagir com a mulher. Essa situação revela um relacionamento já desgastado e monótono. Mas Miguel, que demonstra ainda amar Lorena, luta para acender nela a chama do amor que antes se encontrava acesa e que agora parece ter sido substituída pela apática piedade. A relação entre os dois se mantém principalmente pelo fato de Miguel ser doente: ele é louco. E

o destino dele, de ser ou não internado, encontra-se nas mãos da esposa, que simbolicamente é uma fiandeira, como fica explícito em vários momentos do texto.

Ela esticou entre os dedos um longo *fio de linha vermelha preso à agulha*. Deu um nó na extremidade da *linha* e, com a ponta da agulha, espetou uma conta da caixinha aninhada no regaço. Enfiava um colar (TELLES, 2005, p. 266).

Com a *ponta da agulha* ela tentava desobstruir o furo da conta de coral. Franziu as sobranceiras (TELLES, 2005, p. 267).

Ela tomou entre os dedos *o fio de coral* e balançou-o num movimento de *rede* (TELLES, 2005, p. 268).

Voltada para a luz, ela enfiava uma agulha. Umedeceu a ponta da *linha*, ergueu a agulha na altura dos olhos estrábicos na concentração e fez a primeira tentativa. Falhou. Mordiscou de novo *a linha* e com um gesto incisivo foi aproximando a linha da agulha. A ponta endurecida *do fio varou a agulha* sem obstáculo (TELLES, 2005, p. 270).

Ela enrolou *o fio de contas no pescoço*, segurando firme a agulha para as contas não escaparem. Riu, alisando as contas (TELLES, 2005, p. 271).

Vagarosamente ela foi recolhendo *o fio*. Deslizou as pontas dos dedos pelas contas maiores, *alinhando-as* (TELLES, 2005, p. 271 – grifos nossos).

Essas citações são apenas aquelas de maior importância no texto. Lorena é uma verdadeira tecelã, nas suas mãos, ela tem o destino de Miguel, que ele tenta desvendar brincando de adivinhação com uma bola de cristal. Sua tentativa é vã. Lorena é que detém esse poder, pois ela é a fiandeira. Fato de alta relevância para comprovar essa afirmação, acontece quando Miguel pergunta à esposa o que ela tece, as frases curtas são ambíguas e cheias valor simbólico.

[...] O cinzeiro recebe a cinza e fica cinzeiro, o vidro pisa o papel e se impõe, esse colar que você está enfiando ... É um colar ou terço?

— Um colar.

— Podia ser um terço?

— Podia.

— Então é você que decide (TELLES, 2005, p. 267).

Cabia a Lorena a decisão de fazer um colar ou um terço, ou também a decisão do que aconteceria com o marido? Ela se mostra compassiva, demonstra preocupar-se com o companheiro, mas seus sentimentos em relação a ele são apenas de caridade. Já no final da conversa dos dois, ambos relembram uma viagem que fizeram e, dentre as coisas que rememoram, está uma gravura intitulada “Os Funerais do Amor”. Seria também isso que eles agora vivenciam? O funeral do amor entre eles?

Semelhante a vários outros contos, “Os objetos” apresenta um final em aberto. O leitor fica sem saber se Miguel se mataria ou não com a adaga que portava quando saiu de casa. Resta-nos a dúvida de seu real destino, de qualquer forma, o que com ele acontecesse seria consequência de sua conversa com Lorena.

Um fato aparentemente sem importância, mas que para nós parece relevante, é o de o texto ser iniciado por um advérbio que, pouco condiz com um início tradicional, mas que pode estar relacionado ao conteúdo por ele expresso. A autora inicia a narrativa com a palavra “Finalmente”, um vocábulo que nos remete à idéia de fim, término ou morte. Seria o início do conto, mas o fim de Miguel, conforme pode ser simbolicamente interpretado o trecho no qual ela, Lorena aparece: “[...] guardando o fio de contas na caixa. Baixou a tampa com um baque metálico” (TELLES, 2005, p. 272). Terminado o trabalho, a fiandeira guarda o fio que teceu, e morreria aquele cujo destino o fio representava. Vale notar como o gesto da mulher sugere o fechamento de um caixão no momento de um sepultamento.

Outra narrativa em que o universo da fiação apresenta-se simbolizado de forma mais explícita é “O espartilho”. Ana Luísa é a narradora, uma jovem que, no decorrer da ação, tenta construir sua personalidade, superando obstáculos e imprevistos. A narrativa apresenta trinta e três páginas em que Ana Luísa Ferensen Rodrigues relata o convívio com a avó, com quem passou a morar depois da morte dos pais. Além de Ana Luísa e da avó, vivia na mesma casa a pajem Margarida. A tríade feminina das tecelãs gregas encontrava-se formada. Mas elas não desempenham a função de tecer, com exceção da que é a única fiandeira, a avó de Ana Luísa. É dela a voz de comando à qual todos obedecem, a ela cabe a responsabilidade do equilíbrio dentro daquela família. Equilíbrio este que logo no início do texto é exposto:

Tudo era harmonioso, sólido, verdadeiro. No princípio. As mulheres, principalmente as mortas do álbum, eram maravilhosas. Os homens, mais maravilhosos ainda, ah, difícil encontrar família mais perfeita. *A nossa família*, dizia a bela voz de contralto da minha avó (TELLES, 1999c, p. 29 – grifo da autora).

A harmonia da família seria a mesma que as *Moiras* estabeleciam para o universo, e o trabalho de criação do fio que elas desempenhavam é também realizado pela velha do conto, uma exímia tecelã.

Ao lado, minha avó com *seu tricô*. Tinha uma sacola da qual não se separava e onde levava tudo: chaves, óculos, dinheiro, *agulhas...* (TELLES, 1999c, p. 29 – grifo nosso).

Organizado o programa do dia, ela ia para a sala, punha a sacola de seda no chão e *retomava o tricô* (TELLES, 1999c, p. 29 – grifo nosso).

Fui ver minha avó. Ela estava na sua cadeira dourada, *as agulhas se chocando por entre a malha apertada do tricô* cinza-chumbo, duro feito uma cota de aço (TELLES, 1999c, p. 39 – grifo nosso).

[...] mas eu não provara da rejeição: era a menina delicada, pronta para bater claras de ovos ou recitar nas reuniões de sexta-feira, quando minha avó convidava as amigas da Cruz Vermelha para as chamadas *tardes de caridade*. Passavam horas *tricotando ou costurando* roupas para asilos e orfanatos, reunidas na grande sala de jantar onde estavam instaladas *as máquinas de costura* (TELLES, 1999c, p. 42 – grifo da autora e nosso respectivamente).

Ali, sentada em sua cadeira dourada, a velha não só tecia seu tricô, como também as aparências e os destinos daqueles que a ela se encontravam subjugados. Assim como as outras fiandeiras lygianas aqui estudadas, esta também demonstra possuir o dom da previsão do destino. Quando a pajem Margarida foge de casa, Ana Luísa tenta alertar a avó sobre o fato, mas: “Minha avó recebeu a notícia com uma calma que me assustou, era como se já esperasse por isso” (TELLES, 1999c, p. 48).

Esse destino controlado pela avó é justamente o que mais angustia Ana Luísa. Após descobrir que grande parte das histórias familiares que ela lhe contava era mentira, a menina passa a lutar veementemente contra o autoritarismo da tecelã. Distancia-se muito dela, a ponto de fazer com que a velha reclame a mudança da neta. Depois de algum tempo, a moça começa a namorar um rapaz, o medo da influência da avó em seu namoro faz com que não queira estreitar relações entre o moço, Rodrigo, e a fiandeira. Depois de muita insistência, a garota cede aos apelos e leva o rapaz para conhecer a mulher que a criou. O receio de Ana Luísa tinha real fundamento. Ela percebe que o trabalho de tecelã da avó, naquele momento, estava voltado para o destino da neta: “Quase diariamente convidava-o para jantar. Bons vinhos. Pequenos presentes, ficou generosíssima. O sorriso aberto, os olhos apertados enquanto *as agulhas metálicas caminhavam debaixo da lã*” (TELLES, 1999c, p. 59 – grifo nosso). Surgem daí as primeiras intrigas em que o casal se envolve. “Quis avisá-lo do perigo das ciladas, Rodrigo, ela não pode gostar de você, sabe que somos amantes, toda essa amabilidade é falsa, não acredite, tem alguma coisa atrás!” (TELLES, 1999c, p. 59). Fazendo advertência, estaria a moça também desenvolvendo seus dons de previsão herdados da avó?

A aproximação do jovem possibilitou à velha a oportunidade de atuar também sobre o destino dele. Assim como as fiandeiras, que se voltam contra aqueles que transgridem o *métron*, ela se volta contra o moço que transgrediu os limites desse equilíbrio que ela mantinha em sua família. Não seria ele o homem que a mulher gostaria para a neta que tão bem educou para ser, como as outras mulheres da família, “maravilhosa”. As agulhas da velha

levaram Rodrigo para longe da jovem, fazendo com que o amor entre os dois não se concretizasse.

Outras tecelãs são aquelas do conto “Antes do baile verde”, da coletânea homônima. Tatisa e Lu, antes de saírem para festejar o carnaval, se envolvem em um trabalho de bordadeira: ambas se juntam para terminar um saiote que será usado por Tatisa. “Sentando-se na cama, a jovem abriu sobre os joelhos o saiote verde. Usava biquíni e meias rendadas também verdes”(TELLES, 2004, p. 62). Lu estava pronta, mas é obrigada a ajudar a patroa a terminar a fantasia verde. As duas mulheres trabalham e, enquanto isso, conversam sobre a vida do pai de Tatisa. O velho está à beira da morte, e a moça parece demonstrar certo peso na consciência por querer sair para se divertir, enquanto em um dos quartos de sua residência, ficaria seu pai moribundo. Ela pede a Lu que desista de sair e fique no apartamento cuidando do doente, mas a empregada se recusa, dizendo que o pai era de Tatisa, não dela. Lu é quem realmente está comprometida com o término do saiote, ela tem sua atenção toda voltada para o trabalho. A patroa, porém, a quem mais interessaria o serviço, fica a fazer comentários sobre o estado do pai e, enquanto isso, pára várias vezes para tomar uísque. Além do compromisso com seu ofício, Lu também demonstra uma outra característica de tecelã: é ela quem lança a sentença de que o pai de Tatisa irá morrer. A moça, que se encontra toda vestida de verde, se revolta contra o que é previsto pela empregada, pois faz com que se sinta ainda pior, aumentando sua responsabilidade, o que faria com que realmente tivesse de desistir do baile.

— Você quer que eu fique aqui chorando, não é isso que você quer? Quer que eu cubra a cabeça com cinza e fique de joelhos rezando, não é isso que você está querendo? — Ficou olhando para a ponta do dedo coberto de lantejoulas. Foi deixando no saiote o dedal cintilante. — Que é que eu posso fazer? Não sou Deus, sou? Então? Se ele está pior, que culpa tenho eu? (TELLES, 2005, p. 65).

Enquanto trabalhavam, as duas se assemelhavam às fiandeiras do destino, aquelas que, com as divindades garantiam o equilíbrio cósmico, Tatisa e a empregada, em determinado momento da narrativa, trabalham juntas como as antigas operárias gregas, presas em seus gineceus, cúmplices umas das outras. “Agora ambas trabalhavam num ritmo acelerado, as mãos indo e vindo do pote de cola ao pires e do pires ao saiote, curvo como uma asa verde, pesada de lantejoulas” (TELLES, 2005, p. 68). Nesse conto, Lygia Fagundes Telles explora a relação antitética do ofício das tecelãs, o trabalho delas se baseia na criação de um fio, um processo de construção dinâmica, enquanto que a consequência de tal trabalho é, na realidade, uma desconstrução, pois a finalidade dele é dar cabo à vida dos indivíduos. Enquanto o ritmo de trabalho das duas se intensifica, em outra parte da casa o dinamismo de

uma vida passa a perder sua força. Ao término do conto, usando como pretexto o fato de querer ainda conversar com Lu, que sai do apartamento às pressas, Tatisa a segue, deixando para traz o quarto dentro do qual o destino do velho pai já se encontrava traçado, ou melhor, tecido. A morte dele parece simbolizada pela imagem final da narrativa.

— Lu!Lu!— a jovem chamou num sobressalto. Continha-se para não gritar. — Espera aí, já vou indo!

E apoiando-se ao corrimão, colada a ele, desceu precipitadamente. Quando bateu a porta atrás de si, rolaram pela escada algumas lantejoulas verdes na mesma direção, como se quisessem alcançá-la (TELLES, 2005, p. 70).

Diferente dos contos até aqui analisados — mais presos à realidade, sem a presença de elementos sobrenaturais —, o conto “A fuga”, pertencente à obra *Histórias do desencontro* (1958), é, evidentemente, fantástico. Trata-se da história de um rapaz chamado Rafael que — angustiado pela superproteção dos pais, preocupados com o estado de saúde do filho doente — foge de casa. Durante a fuga, o rapaz avalia sua vida, faz planos com a amante que os pais não aceitam, por preferirem outra moça. Rafael não foge devido apenas à pressão familiar, mas também pelo sufocamento causado por uma “coisa” que não sabe o que é. Envolvido por “uma nebulosa”, ele vagueia até acontecer o encontro fatídico, sobre o qual ele não tem muita consciência, mas concluímos que é um encontro com as fiandeiras do destino.

Sob a folhagem brilhante da figueira, quatro mulheres *tricotavam*, vigiando as crianças que corriam perseguindo um cachorrinho branco. Rafael alisou os cabelos. Passou furtivo as mãos na cara e olhou de novo as mulheres, teriam notado? Não, provavelmente não e se notaram foram discretas, afinal, era apenas um desconhecido que se sentira mal, talvez estivesse vomitando (TELLES, 2005, p. 108 – grifo nosso).

Rafael acredita não ter sido percebido pelas mulheres que tricotavam, mas que ser humano não se encontraria tutelado pelo olhar das fiandeiras do destino, se até mesmo a existência dele é por elas designada? Elas tricotavam enquanto vigiavam as crianças que corriam, assim como essas crianças, Rafael também corre, e também se encontra observado por elas.

Ao término do conto, a grande surpresa: “Inesperadamente, como se o puxassem pelos cabelos, ele debruçou-se sobre o caixão e se encontrou lá dentro” (TELLES, 2005, p. 110). Rafael estava morto, a coisa da qual ele corria seria a morte? Além de fugir, atitude totalmente rebelde, teria o rapaz transgredido o *métron* a ponto de receber como castigo a morte, ou apenas havia mesmo chegado sua hora? Sem saber a resposta, resta-nos apenas a

conclusão de que as mãos hábeis das tecelãs traçam um destino contra o qual o homem não pode lutar, o fio da vida de Rafael foi cortado e arrematado.

Os textos estudados nesta parte do trabalho, buscaram evidenciar a recorrência, na obra de Lygia Fagundes Telles, da imagem mítica das fiandeiras do destino, artesãs que tecem o fio da vida. São mulheres misteriosas que vivem à margem de uma realidade racional, um mundo de vivências e experiências que têm como único cúmplice o fio. Essas imagens aparecem muitas vezes em alusões sutis, que o leitor nem percebe durante uma leitura apressada, preocupada apenas em seguir e terminar a história. Mas elas lá estão, linha cosendo os episódios, os cenários, as imagens discretas, mas inarredáveis.

3.4 O emaranhado das redes humanas

Escrevendo contos e romances, Lygia Fagundes Telles tornou-se uma referência nacional do gênero narrativo, consagrou-se criando um estilo próprio e já muito explorado pela crítica. Tendo como base teórica o estudo de E. M. Meletínski, buscaremos expor aqui um novo olhar sobre a estrutura narrativa da escritora, estabelecendo relações com o tema de nosso trabalho e explorando, ainda uma vez, o conceito de remitologização.

Para não ficarmos limitados a aspectos claramente observáveis na obra da escritora, nosso olhar buscará uma abordagem fundamentada nos detalhes, pois compartilhamos da opinião de Anatol Rosenfeld, quando diz que : “*Graças ao vigor dos detalhes, à ‘veracidade’ de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à causalidade dos eventos etc., tende a constituir-se a verossimilhança do mundo imaginário*” (ROSENFELD, 2004, p. 20-21 – grifo nosso).

A imagem do fio que acreditamos fazer parte do universo mítico da autora, está, muitas vezes, presente de forma sutil, singela, ou mesmo banal. No entanto, temos o propósito de demonstrar como essa imagem, que parece elemento trivial, enche-se de valor, contribuindo para a temática textual. Seguindo a teoria de Edgar Allan Poe, Lygia Fagundes Telles constrói narrativas em que tudo converge para o tema, dando-lhe formato estrutural circular; linguagem, fatos, imagens, tudo parece contribuir de alguma forma para a atmosfera criada textualmente. Sobre conceito de trivial, citemos o pensamento de Lorena, uma das três protagonistas de *As meninas*.

Palavras triviais mas é no trivial que está o trágico. Como pode não estar: a grama do jardim é mesmo grama, a sopa da sopeira não esconde nenhum símbolo e o beija-

flor é a negação do mistério. Mas se a gente estiver em estado de graça pode intuir todo um leque de direções que se abre tão rico quanto o baralho de Dona Guiomar [...] (TELLES, 1998g, p. 119).

Acreditando nesse “estado de graça”, a partir dele buscaremos analisar algumas aparições da imagem do fio de forma que indiquemos valores com que essas triviais imagens passem constituir elementos coerentes e importantes para a estrutura da narrativa.

O gênero épico ou narrativo tem como fundamentação elementar a busca identitária vivenciada pelo herói que, na sua trajetória, trava uma luta contra seu opositor (o dragão), símbolo da natureza selvagem.

Nos textos de Lygia Fagundes Telles, a imagem do fio, em alguns momentos, surge desempenhando essa função arquetípica do dragão, pois se opõe à vida almejada ou luta travada pelo protagonista — herói ou heroína. O fio, como algoz ou opositor, é uma realidade também encontrada enredando a vivência de personagens coadjuvantes. Um exemplo pode ser retirado de *Ciranda de pedra*, primeiro romance da escritora, publicado em 1954. Segue-se um excerto que reproduz o momento em que Virgínia mostra a sua mãe, Laura, um postal em que aparecia entre pinheiros o sanatório onde a mulher esteve internada.

Guardava então o postal dentro do bolso e assim que chegou em casa, mostrou-o à mãe. “Onde era a janelinha do seu quarto?” A enferma apontou uma janela no segundo andar. As grades de ferro eram *fios de linha preta* sobre a vidraça batida de sol. “Aqui. Era horrível” – gemeu ela (TELLES, 1998e, p. 15-16 – grifo nosso).

A presença do símbolo sugere, metaforicamente, a idéia de prisão, ausência de liberdade, que se opunha aos anseios da personagem. Na mesma página, um pouco mais adiante, continua a ser usado em processo metafórico o fio e seus avatares, recebendo conotações oriundas da própria personagem.

Uma vez surpreendeu uma mariposa presa numa *teia*. “Fuja depressa, fuja!” – desejara sem coragem de intervir. Mas a mariposa se deixava envolver sem nenhuma resistência no *viscoso tecido* cinzento que a aranha ia acumulando em torno de suas asas. Assim via a mãe, *enleada* em *fios* que lhe tapavam os ouvidos, os olhos, a boca. Não adiantava dizer-lhe nada. Nem mostrar-lhe nada. Falas e pessoas batiam naquele invólucro macio e ao mesmo tempo resistente como uma carapaça, batiam e voltavam e batiam novamente num vaivém inútil. Apenas uma pessoa conseguia penetrar no *emaranhado*: Daniel (TELLES, 1998e, p. 16-17 – grifos nossos).

Não só Laura encontra-se enleada por fios que a prendem. Na segunda parte do livro, com a mãe já morta, Virgínia percebe-se também envolta por fios que lhe oprimem a existência, causando-lhe inquietação, é o que se pode perceber nos excertos seguintes:

O essencial era desvencilhar-se da face antiga com a naturalidade da lagarta na metamorfose. A metamorfose! Livrar-se do casulo, romper aquele *tecido* de vivos e mortos, fugir! Por que ser fiel consigo mesmo se nada permanecia? Nada (TELLES, 1998e, p. 139 – grifo nosso).

Mil vezes já tentara romper *o fio*, mas embora os elos fossem diferentes havia neles uma relação indestrutível. E *o fio* ia encompridando cada dia que passava, acrescido a cada instante de mais uma parcela de vida. Chegava a senti-lo dando voltas e mais voltas em torno do seu corpo numa seqüência sem começo nem fim (TELLES, 1998e, p. 163 – grifos nossos).

Para o que objetivamos demonstrar, recorreremos às palavras de Gilbert Durand, citadas por Turchi. Segundo elas, o opositor mítico – o dragão – pode “deslizar em simples imagens, cristalizar-se sobre simples objetos que possuem em sua evocação antagonista, uma força afetiva de repulsão” (DURAND apud TURCHI, 2003, p. 150). Encontramos aqui uma prova do dinamismo imagético, a partir do qual um mesmo arquétipo expressa-se através de imagens simbólicas diversas, distintas ou mesmo opostas. Os símbolos não se encontram presos a valores ou sentidos pré-estabelecidos, podendo assumir novas nuances semânticas de acordo com o contexto em que figuram. No artigo em que discute o imaginário no conto “Natal na barca”, Gilvone Furtado Miguel explica o dinamismo imagético, dizendo que

[o] trajeto da imagem pode, portanto, desenvolver-se pluridimensionalmente, já que sofrerá, além da social, influência também das tensões psíquicas ou pulsionais. As imagens são sentidas e articuladas distintamente, já que o mesmo ocorrerá em relação aos reflexos do meio social e dos valores dos segmentos culturais, estruturando os mais diversos sentimentos e sensações, conforme o que o contexto enfatizar (MIGUEL, 2005, p. 58).

Vítimas das tensões e pressões sociais, algumas personagens de Lygia Fagundes Telles traduzem suas inquietantes e conflituosas relações com o mundo usando imagens simbólicas alusivas ao universo da ficção. Trata-se de um processo metafórico que, externamente concretizado pela linguagem, representa de forma eufemística as batalhas e angústias internas sofridas pelos indivíduos que, a duras penas, tentam se manter sóbrios e conscientes diante do caos circundante. “O homem, para equilibrar-se psiquicamente em suas relações com o mundo, necessita de processos de eufemização, ou seja, de um modo mais suavizado e mais brando de enfrentamento da problemática humana” (MIGUEL, 2005, p. 60).

As imagens do fio que relacionamos ao arquétipo do opositor – o dragão mítico – têm um valor diferenciado em relação àquele próprio do mito. Nas palavras de Meletínski, a

figura do dragão nos remete às forças naturais selvagens primitivas, mas o opositor lygiano — neste caso, o fio — assume um outro sentido. Na obra da escritora, esse arquétipo se identifica muito mais com as forças e imposições sociais decorrentes do processo de civilização. A luta travada dentro do indivíduo é em decorrência de sua inadequação aos padrões sociais aos quais ele está sujeito, uma rede que o envolve, privando-o de liberdade, causando um processo que Vera Maria Tietzmann Silva estudou e classificou como “degradação”.¹⁵

A degradação do personagem em geral dá-se a partir de causas externas ou internas. Por causas externas entendemos as pressões sociais que condicionam o comportamento do homem entre seus semelhantes, levando-o a agir muitas vezes contrariamente a seus desejos e inclinações naturais (SILVA, 2001, p. 107).

Em outro momento de seu estudo, Silva faz referência às imagens de redes, grades, gaiolas, símbolos constantemente encontrados nos textos de Lygia Fagundes Telles; a tais imagens a pesquisadora relaciona uma espécie de prelúdio da morte. Do nosso ponto de vista, relacionadas ou não à morte, entendemos que esses símbolos vinculam-se à imagem do fio, uma espécie de avatar, uma vez que a construção, ou melhor, a forma material de todos eles tem como base a estrutura de urdidura ou trama.

Em gaiolas, redes ou grades, os seres ficcionais lygianos se deparam com as limitações naturais ou sociais que os oprimem. São seres insatisfeitos e infelizes pela incapacidade de realização de seus desejos, indivíduos que sofrem o peso das forças atávicas causadas pelo processo civilizatório empreendido pelo homem. Sobre esse processo, Sigmund Freud faz importantes observações em seu ensaio *O mal-estar na civilização*, publicado em 1930. De acordo com o psicanalista.

[...] a palavra “civilização” descreve a soma integral das realizações e regulamentos que distinguem nossas vidas das de nossos antepassados animais, e que servem a dois intuitos, a saber: o de os homens contra a natureza e o de ajustar os seus relacionamentos mútuos (FREUD, 1996, p. 96).

O ponto de vista freudiano em relação à civilização é explicitamente negativo, pois o pai da psicanálise vê no engendramento civilizatório a raiz da infelicidade humana. Segundo ele, “[...] o que chamamos de nossa civilização é em grande parte responsável por nossa desgraça e que seríamos muito mais felizes se a abandonássemos e retornássemos às condições primitivas” (FREUD, 1996, p. 93).

¹⁵ Em seu estudo, Silva confere à degradação o valor de causador do processo de metamorfose.

A desgraça à qual o autor se refere é a que atormenta as personagens lygianas, indivíduos que, como os seres reais sentem-se enredados por uma teia de regulamentos e padrões sociais estanques que tornam a existência humana um “projeto” já muito bem delineado. O regimento dessa ordem é explicitado por Freud, quando expõe sua noção de “relacionamentos mútuos”, explicando em que ela consiste aos olhos do processo civilizatório:

A vida humana em comum só se torna possível quando se reúne uma maioria mais forte do que qualquer indivíduo isolado e que permanece unida contra todos os indivíduos isolados. O poder dessa comunidade é então estabelecido como “direto”, em oposição ao indivíduo, condenado como “força bruta”. A substituição do poder do indivíduo pelo poder de uma comunidade constitui o passo decisivo da civilização. Sua essência reside no fato de os membros da comunidade se restringirem em suas possibilidades de satisfação, ao passo que o indivíduo desconhece tais restrições. A primeira exigência da civilização, portanto, é a da justiça, ou seja, a garantia de que uma lei, uma vez criada, não será violada em favor de um indivíduo (FREUD, 1996, p. 101-102).

As palavras de Freud parecem nortear toda a escritura lygiana, as teorias do psicanalista não só emanam dos enredos, como surgem explicitamente nos diálogos e fluxos de consciência das personagens. Os dois trechos seguintes comprovam nossa afirmação. O primeiro deles foi retirado do romance *As meninas* (1973) e faz parte de um diálogo entre Pedro e Rosa, quando a esta é feita uma pergunta, ela responde:

Se a gente tem vontade, tudo é bom. E eu tinha vontade de saber como era pra poder escolher. Escolhi. Mas quando lembro, ah, por que as pessoas interferem tanto? Ninguém sabe de nada e fica falando. Fazendo julgamento, tem juiz demais (TELLES, 1998g, p. 128).

Tem-se aqui a consciência do “apagamento” do indivíduo em benefício da ordem, ou justiça imposta pela coletividade, à qual a personagem se refere usando o termo “juiz”, a essa figura, podemos relacionar a identidade psíquica do superego, cunhada pelo psicanalista supracitado.

No outro excerto, retirado de *Verão no aquário* (1964), temos a protagonista Raíza conversando com sua Tia Graciana. As duas falam sobre as personagens dos livros que a mãe da moça escreve. Deparamo-nos com um processo de metalinguagem, pois o que a personagem fala sobre os seres ficcionais criados por sua mãe é uma característica própria das personagens lygianas. Assim, pela boca de Raíza, Lygia Fagundes Telles expõe uma avaliação crítica sobre sua própria obra. Vale dizer que a protagonista Raíza se enquadra no padrão que por ela é descrito.

– Mas, titia, basta ler seus livros... Em cada personagem há um pouco dela nessa ânsia de solidão, nesse desejo de fuga, todos se debatem em meio de armadilhas, ciladas... A luta é sem descabelamentos, certo, mas por isso mesmo ainda mais desesperada. Prisioneiros, titia, ela e eles, todos prisioneiros muito distintos, distintíssimos. Mas prisioneiros (TELLES, 1998f, p. 105).

Assim como as personagens criadas pela escritora mãe de Raíza, são as criaturas de Lygia Fagundes Telles — indivíduos “prisioneiros” de uma prisão sem paredes, construída apenas por ideologias estruturadas pela civilização. Em decorrência desse aprisionamento, uma atmosfera de inquietação e amargura marca a maioria das personagens da autora, aspecto que ela mesma reconhece, conforme pode ser exposto com palavras retiradas do seu último livro *Conspiração de nuvens*: “Minha obra tem um certo travo de amargor? Anoiteço às vezes como toda gente mas espero pela manhã com seu bíblico grão de acaso, de loucura. E de imprevisto” (TELLES, 2007, p. 130-131).

O amargor ao qual a autora faz alusão, na realidade, encontra-se representado pela forma como ela discute a paixão humana. Em seus enredos, podemos encontrar a concepção freudiana de que

[a] liberdade do indivíduo não constitui um dom da civilização. Ela foi maior antes da existência de qualquer civilização, muito embora, é verdade, naquele então não possuísse, na maior parte, valor, já que dificilmente o indivíduo se achava em posição de defendê-la. O desenvolvimento da civilização impõe restrições a ela, e a justiça exige que ninguém fuja a essas restrições (FREUD, 1996, p. 102).

Conhecedor de seus limites, o homem leva sua vida de forma a apenas suportar sua trágica sina, sem que acabe se rendendo à loucura, uma condição que a autora traduziu brilhantemente no romance *As meninas*, em que descreve a personagem Lorena se equilibrando sobre um fio: “Abriu os braços. Foi andando na *listra* em caracol do tapete, tensa como uma equilibrista num *fio de arame*” (TELLES, 1998g, p.12 – grifos nossos). Assim como Lorena, vemos as personagens lygianas se debatendo em meio a sofrimentos e privações que lhes roubam a possibilidade de “salvação”, a possibilidade de alcançarem a felicidade ou a paz interior. Tensas, elas tentam se equilibrar, muitas vezes vivendo, ao mesmo tempo, em dois mundos diferentes – o da realidade e o da fantasia ou loucura. Corroboramos nossa perspectiva o comentário de Fábio Lucas (1999, p. 16): “O ser humano, nos contos de Lygia Fagundes Telles, mostra-se intimidado tanto pela morte quanto pela realização do seu desejo. É como se, à luz de Freud, os fantasmas que visam provocar o prazer do espectador estivessem na base do desejo insatisfeito”.

Prisioneiros e intimidados, a vasta quantidade de personagens composta pela autora torna-se um espelho em que vemos refletida a face de uma sociedade no decorrer da transição entre dois séculos. Comportamentos e mudanças ideológicas são abordados e discutidos de forma sutil, estruturados em forma de discurso que, ao mesmo tempo que fluido, também elegante. Diante de tamanhas mudanças e transformações, temos a sociedade sendo testemunhada a partir de um prisma não muito otimista. Trata-se de uma ótica semelhante àquela que a personagem Lia, também de *As meninas*, tem em relação a Ana Clara – moça jovem e bonita, viciada em drogas. Numa conversa com Madre Alix, Lia expõe o pensamento de que

[r]ecuperáveis são os casos recuperáveis. Fim. Os loucos menos loucos, esses que nem a gente. Uma neurose que não chama muita atenção porque faz parte. Enquanto o neurótico puder trabalhar e amar nessa loucura razoável, qual é o problema. Mas quando ultrapassa aquela *linha* fininha como *um fio de cabelo*, do cabelo da Lorena de tão fino. Quando pisa um pouco para fora e mergulha nas águas amarelas. *Kaput* (TELLES, 1998g, p. 144 – grifos nossos e grifo da autora respectivamente).

Irrecuperáveis, os indivíduos que não conseguem o equilíbrio ou não se adequam aos padrões pré-estabelecidos pelo sistema social tendem a encontrar, como punição, “mutilações” internas ou externas, ou como acontece com Ana Clara, encontram a própria morte. Lorena, sobre esse aspecto se manifesta:

Lião vive pregando que a sociedade expulsa o que não pode assimilar. Ana foi expulsa pela espada flamejante, disse que tinha um florete no peito mas não era um florete, era uma espada. O que dá no mesmo. Coexistência pacífica, ensinam os ensinantes. E na prática (TELLES, 1998g, p. 252).

Conforme Josyane Savigneau¹⁶, citada como epígrafe nessa seção de nosso estudo, “Lygia Fagundes Telles tem a sabedoria do detalhe”. Foi sobre um detalhe que nos detivemos, a participação sutil de uma imagem que, observada detidamente, assume grande valor e densidade nos contextos em que aparece. A nosso ver, o fio, presente nos excertos expostos, assumiu complexidade simbólica ao poder ser relacionado “à rede” de ideologias sociais que regem o convívio humano ou ao fazer alusão “às grades” que nos prendem a esses valores de grande valia para a manutenção da ordem social.

Essa conflituosa relação entre o indivíduo e a sociedade, representando a luta travada entre o dragão e o herói retoma os valores rituais representados pelos ritos de iniciação ou de passagem, em que o neófito passa por uma morte imaginária, a morte de uma

¹⁶ Tal opinião consta da contracapa da obra *Conspiração de Nuvens* (2007).

identidade e o nascimento de uma outra, valores a que se encontra relacionado o tema da queda. Essa relação entre os temas e a presença deles na escritura lygiana já foram observadas por Vera Maria Tietzmann Silva, que explica: “O tema da queda concretiza-se em diversas narrativas no comportamento anti-social assumido pelo protagonista, ferindo os padrões morais vigentes” (SILVA, 2001, p.128). Colocando-se contra o sistema, as personagens da escritora ultrapassam o apertado círculo da alienação social, essa atitude lhes rende uma outra condição dentro desse ambiente, os indivíduos passam por uma transformação gerada principalmente por esse choque contra a submissão a que os demais estão sujeitos.

A possibilidade de encontrar nessa imagem os valores acima expostos deriva da perfeita urdidura textual de Lygia Fagundes Telles. Na construção de seu tecido literário, a autora demonstra o compromisso com o valor estético, com a escolha dos termos precisos, da expressão ou palavra correta, deixando para o leitor a responsabilidade de desvendar esse universo de palavras ambíguas ou simbólicas. Na tessitura da autora, o fio aparece simbolicamente costurando sentidos e valores, imagens a contextos, fatos a conseqüências, identidades a personagens. Assim, o texto vai ao encontro daquilo que é teorizado por Anatol Rosenfeld, no ensaio já mencionado, em que o crítico diz que

[...] a preparação especial de determinados aspectos esquemáticos é de importância fundamental na obra ficcional – particularmente quando de certo nível estético – já que desta forma é solicitada a imaginação concretizadora do apreciador. Tais aspectos esquemáticos, ligados à seleção cuidadosa e precisa da palavra certa com suas conotações peculiares, podem referir-se à aparência física ou aos processos psíquicos de um objeto ou personagem (ou de ambientes ou pessoas históricas etc.) podem salientar momentos visuais, táteis, auditivos etc. (ROSENFELD, 2004, p. 14).

Desempenhando a função de “apreciador”, buscamos fazer uma possibilidade de interpretação da imagem do fio, nossa imaginação concretizadora, guiada por teoria de cunho psicanalítico, conferiu-nos argumentos e espaço de atuação a partir dos quais chegamos aos sentidos e valores aqui defendidos.

3.5 Rompendo as redes sociais

Em muitos textos de Lygia Fagundes Telles, encontra-se explorada a teoria que defende o homem como senhor de seu próprio destino. Homens e mulheres experimentam a possibilidade de irem de encontro ao sistema social, seja ele de caráter moral, religioso ou ético, indivíduos que ousam se contrapor à tradição e, várias vezes, pagam muito caro por

isso. A transgressão aqui, mais do que uma rebeldia, surge como uma forma de romper a estagnação da vida padronizada, quando ela já se mostra alienada e sem vigor dinâmico. É o que podemos apreender do trecho retirado de *Verão no aquário*, quando a personagem Fernando, antigo relacionamento amoroso de Raíza, diz à moça que

[a] forma não interessa, o que interessa é a essência, é entregar-se com força e coragem – principalmente com a coragem – de substituir esse objeto do amor quando chegar a hora. Duração eterna, *laços* indissolúveis e outras coisas igualmente melancólicas ficam para as personagens dos livros da sua mãe, acrescentou ele com um sorriso (TELLES, 1998f, p. 18 – grifo nosso).

É importante notar que essa imagem de estaticidade vem representada pela palavra *laços*, uma extensão da imagem do fio. Com imagens do universo da tecelagem, a autora traduz o sentimento de inquietação e sofrimento oriundo desse sistema fixo e pré-determinado, contra o qual o indivíduo moderno se volta, tentando se esquivar, lutando para ser o dono de seu próprio destino. Redes, laços, gaiolas, telas são imagens que dizem muito sobre as personagens, insinuam ao leitor a existência opressiva vivenciada. No tópico discutido anteriormente, essas imagens denunciavam uma condição intransponível, os indivíduos vivem oprimidos e sem atuação dentro desse ambiente inquietante, ao contrário deles, são os que nessa parte de nossa análise serão estudados. Aqui encontramos personagens inquietas, mas ativas, elas lutam pela superação de suas condições insatisfatórias.

Assim se encontra Virgínia, a protagonista de *Ciranda de pedra*, a moça se debate contra “a malha” que a envolve nesse sistema de mobilidade padronizada, nele o espaço de atuação do indivíduo se encontra bem limitado. Mas, mesmo diante desse contexto inerte, a moça se mostra ousada, acreditando na sua capacidade de transformação, de transcendência. A sua metamorfose seria uma decisão dela mesma, algo que estava em suas mãos, bastava apenas se permitir, fato que a coloca na posição de “indivíduo livre”.

Presos, já temos nossa essência definida, fato que reduz demais nossa existência, o segredo é se permitir mudar, romper esse tecido, como faz Virgínia e tantas outras personagens lygianas. É rompendo essas redes que as personagens alcançam uma nova forma, um novo existir, trata-se de uma condição para superar suas antigas realidades existenciais.

Heróico ou iniciático, o processo evolutivo da personagem é marcado por momentos conflituosos, situações contrastantes entre o eu e o mundo. Esse conflito é frequentemente estudado na obra da autora e nomeado por “mal-estar”.¹⁷ Nos conflitos da prosa de Lygia Fagundes Telles, a inquietação das personagens — o sentimento de mal-estar —

¹⁷ Referimo-nos aqui outra vez aos estudos de Caio Riter e Carlos Magno Gomes.

acontece muito mais no âmbito psicológico, sendo, na realidade, uma luta interna. Essa sensação tem sua origem, não em ações ou disposições físicas, mas em uma batalha contra valores conceituais e princípios de conduta contra os quais as personagens se revoltam e precisam superar no decorrer de sua caminhada rumo à individuação. As narrativas de Lygia Fagundes Telles trazem personagens em constante batalha contra ideais e ideologias ultrapassadas, uma oposição entre o velho e o novo.

No artigo já aqui citado, Caio Riter analisa a situação angustiada e infeliz vivenciada pela maioria das personagens da escritora. De acordo com o crítico, tal quadro situacional é uma constante tanto nos contos quanto nos romances dela. Riter explica que o sentimento vivido por várias personagens é o mesmo, mas que surge em decorrência de diferentes motivos, até mesmo (ou, poderíamos dizer, principalmente), em função do amor. Esse sentimento de angústia e de infelicidade, característica das personagens de Lygia Fagundes Telles, Caio Riter chama de “mal-estar no mundo”.

Em outro estudo, também sobre a obra da escritora, mas de abordagem diferente, Carlos Magno Gomes (2007) usa o mesmo termo — o mal-estar — para referir-se à posição e a classificação identitária da escritora no romance *As meninas*, publicado em 1973. No decorrer de seu texto, intitulado *O mal-estar da escritora em Lygia Fagundes Telles*, Gomes, numa referência rápida e superficial, ratifica o que é defendido por Riter. O pesquisador propõe que até mesmo a prática da escrita pode ser um fator desequilibrante, causando conflito entre a personagem e o mundo que a cerca. Tal aspecto já se encontrava abordado por Vera Maria Tietzmann da Silva. Em um momento do trabalho de Silva sobre a metamorfose nos contos lygianos, encontra-se presente esse aspecto que mais tarde os outros dois críticos endossariam. No estudo de Silva, porém, há um dado que não se encontra retomado nos outros discursos críticos. Trata-se do fato de tal “mal-estar” poder ser representado a partir de imagens simbólicas. Ao falar em simbolismo, Silva nos possibilita analisar o fio como uma possível representação de algo não verbalizado pelas personagens, mas que se encontra expresso por imagens de grande valor.

Ultrapassando o apertado círculo de uma realidade reconhecível e datável, a ficção de Lygia Fagundes Telles insere-se no domínio do mítico, e percebemos, em suas narrativas, os anseios, as frustrações, os temores e as esperanças que assaltam a mente do homem, tudo expresso pela *tessitura* enigmática da linguagem simbólica (SILVA, 2001, p. 16 – grifo)¹⁸.

¹⁸ Um fato curioso chamou-nos a atenção no decorrer de nossa pesquisa: tanto a escritora quanto aqueles que estudam sua pena usam frequentemente metáforas do universo de tecelagem. Dentre os críticos, Silva é aquela que mais faz referência a essas imagens no decorrer de seus vários estudos sobre Lygia Fagundes Telles.

O aspecto introduzido por Silva é a situação conflitiva das personagens sendo representada por elementos ou imagens simbólicas. As situações, em vez de realmente vivenciadas, são apenas sugeridas por símbolos que exigem uma maior técnica e atenção na leitura. Buscamos analisar as situações de conflito dos indivíduos da obra lygiana, mas principalmente aquelas criadas pelo viés simbólico; textos em que as imagens falam mais que as personagens, um discurso imagético e mítico de onde brotam sentidos e valores ignorados pela consciência, como afirma Turchi (2003, p. 204): “O *sermo mythicus*, através de imagens-símbolos, reduz a língua à sua forma essencial, introduz figuras simbólicas que caracterizam momentos de realidade, cristalizando-os numa linguagem enxuta, densa concentrada”.

Sobre o destino dessas personagens, Caio Riter afirma que, ao lermos os textos da autora, “nos deparamos com personagens angustiadas – em sua maioria mulheres, filtradas através de uma ótica feminina – colocadas em xeque, quer pela constatação das perdas, quer pela percepção do quanto a realidade é absurda e grotesca” (RITER, 2003, p. 105-106).

Pertencentes a uma engrenagem social, há muito estruturada, as personagens dos contos e romances de Lygia Fagundes Telles questionam a função delas dentro desse sistema; ao se questionarem, elas se voltam contra uma tradição, um pensamento e uma organização da qual discordam. Nesse ponto, elas se identificam com a imagem do indivíduo fora do lugar, um ser que se encontra dentro de uma realidade, mas com ela não interage, não ocorrendo entre eles um espelhamento. Para muitas de suas criaturas, o fio, e toda carga ideológica simbólica a ele ligada, são seus verdadeiros algozes, seus opositores, representando redes, causando dentro dessas personagens a dor.

A prática da tecelagem e da fiação, que antes era uma espécie de rito iniciático para as mulheres, rito com que se representava a entrada da jovem no universo social adulto de sua cultura, passa a representar ora a submissão feminina, ora o processo de fiação de um destino de que os indivíduos se encontram prisioneiros. Muitas personagens de Lygia Fagundes Telles exigem para si o direito de escolherem seus próprios destinos, fugindo àquilo que lhes é imposto, assim como Virgínia, protagonista do primeiro romance da autora. Já no final da narrativa, a heroína, ao se despedir de Conrado, faz-lhe a seguinte declaração a respeito do navio no qual viajará e daquilo que planeja para si mesma.

– É um navio pobre, boêmio, desses que vão costeando os portos, um dia aqui, outro lá adiante, numa viagem desconfortável, vadia... Eu, que sempre fui medrosa, não sinto mais medo e isso pra mim é tão extraordinário que tenho vontade de gritar de

alegria. Libertei-me. Vou estudar, trabalhar. Em quê? É o que vou saber (TELLES, 1998e, p. 189).

Virgínia tem diante de si um leque de incertezas, de dúvidas, pois o destino que a espera será tecido a partir das escolhas que ela mesma fizer, uma realidade ainda pouco comum para as mulheres de sua época. A heroína de Lygia Fagundes Telles rompeu as barreiras que a mantinham presa ao tradicional, ao padrão sistemático, aquele que tinha bem determinado o destino de toda mulher. Um trecho da narrativa, citado um pouco antes, sugere, de forma simbólica, usando o tecido como imagem, a caduquice do discurso social de que Virgínia se desligou, criando outro discurso tecido com fios de voz feminina.

[...] Virgínia afundou o rosto no seu ombro [Conrado]: a nuvem em forma de veleiro, o contorno negro do passarinho no último galho de árvore, a haste de junco puxada pela correnteza... Jamais se esqueceria daquele instante. Aspirou fundo o cheiro da sua roupa, alfazema e madeira de armários antigos. “Meu amor”, disse num *fio de voz*. Roçou os lábios pelo *tecido*, veludo verde e gasto como o das roupas dos reinos decadentes. Irreais. Inúteis. Foram andando de mãos *enlaçadas* (TELLES, 1998e, p. 188 – grifos nossos).

Em Virgínia e outras personagens do mundo ficcional lygiano, encontra-se representado o arquétipo do herói que aqui luta contra algo maior e mais poderoso que um dragão — um sistema social.

Estudando o arquétipo do herói, Meletínski estabelece diferentes graus de atuação, o que, conseqüentemente, desencadeia uma classificação distintiva de acordo com o campo dentro do qual o herói atua e como atua. Para o pesquisador, esse herói que se encontra em busca de uma identidade, vivenciando tudo isso por provações de cunho iniciático, é uma realidade tardia, e seu significado também se distingue em relação aos demais heróis.

Apenas no mito heróico mais tardio e, sobretudo, no conto maravilhoso, começa-se a falar na “criação” ou “cosmicização” *sui generis* da personalidade, cuja biografia corresponde à série de ritos de passagem, o primeiro dos quais é o da iniciação que transforma a criança – graças a uma morte ritual temporária e a diversas provações – em membro plenamente válido da tribo (MELETÍNSKI, 2002, p. 41).

Ao contrário dos demais mitos, cujo destino heróico encontra-se ligado a realizações cosmogônicas ou atividades miraculosas, “[n]o mito heróico, a biografia da personagem principal, que passa por provações propiciatórias, é freqüentemente associada à troca ritualística de gerações” (MELETÍNSKI, 2002, p. 42). Um exemplo clássico desse mito heróico é Édipo, o príncipe tebano, cujo destino recebeu grande atenção por parte Freud, que foi quem realmente popularizou o valor dessa tragédia. Depois de Freud, outros se detiveram

sobre a obra de Sófocles, novas abordagens foram feitas, dentre elas, destacam-se as de M. A. Potter e Marie Delcourt, abordagens expostas e parafraseadas por Junito Brandão (2005b), no terceiro volume de seu trabalho *Mitologia Grega*.

O que Potter e Delcourt analisam no mito edípico são aspectos que dialogam com as características do mito heróico propostas por Meletínski, características relacionadas à representação social de um duelo entre gerações, a substituição do velho pelo novo.

[...] o velho antagonismo, quer seja entre pais e filhos, avô e neto ou entre pai e pretendente à mão da princesa é sempre uma luta pelo poder, cujo desfecho é invariavelmente a vitória do mais jovem. Essa disputa entre *pai* e *filho*, ao que tudo indica, fazia parte de um rito, o combate de morte que, nas sociedades primitivas, permitia ao jovem rei suceder ao velho rei (BRANDÃO, 2005a, p. 248 – grifos do autor).

Aqui, o opositor é um ente familiar, que, em tese, recebe conotações sociais tornando-se símbolo de uma geração ultrapassada, de uma instituição social já estéril, infecunda.

A luta de morte entre o velho e o novo rei reflete o simbolismo da fecundação. Em verdade, um rei envelhecido já é, de certo modo, um soberano deposto, pois a função do rei, por ser ele de origem divina, é *fecundar* e manter viva e atuante sua *força mágica*. Perdido o vigor físico, ou não mais funcionando a força mágica, o rei terá que ceder seu posto a um jovem capaz de manter acesa a chama da fecundidade e da fertilidade dos campos, uma vez que, num plano mágico, o poder fecundador do monarca está ligado à fertilidade da terra (BRANDÃO, 2005a, p. 248-249 – grifos do autor).

O reinado de Laio se encontrava infrutífero, por isso a ascensão de Édipo ao poder, até que o reinado dele também estivesse estéril. O mito heróico, que tematiza o conflito entre gerações, tende a ter como palco para seu enredo as estruturas familiares. O velho rei corporifica a estrutura passadista já infecunda que precisa ser substituída, nesse caso, pelo novo rei, o jovem que, ao vencer o antigo, prova sua coragem e maturidade que o fazem preparado para a posição de chefe supremo. Um aspecto importante ainda defendido por Meletínski é o fato de serem comuns, em tais narrativas míticas, a presença de elementos e rituais eróticos, símbolos que denotam o preparo e a maturidade há pouco citados. “Os motivos eróticos e incestuosos que surgem nessa ocasião [...] servem aqui antes como signos da decrepitude e do amadurecimento das diferentes gerações e não tanto como expressão dos conflitos psicológicos intrafamiliares” (MELETÍNSKI, 2002, p. 42). Esse duelo entre gerações, representação da substituição do velho pelo novo, é outra significativa marca do

texto escrito por Lygia Fagundes Telles, uma possibilidade de leitura que nos dispomos a fazer.

O conto “A medalha” foi publicado originalmente na coletânea *O jardim selvagem*, de 1974. Quatro anos mais tarde, ele reaparece na obra *A estrutura da bolha de sabão*. De uma publicação para a outra, o texto sofreu muitas alterações, algumas delas estudadas por Sônia Maria da Silva de Moura em sua dissertação de mestrado.

A protagonista do conto é Adriana, uma noiva que, na véspera do casamento, sai mais uma vez para trair o noivo. Ela e o amante passam a noite juntos, e, ao chegar a casa, a moça tenta não acordar a mãe, que, com certeza, reprovaria seu ato. Mesmo evitando fazer barulho, antes mesmo de terminar os degraus da escada, ouve a voz da mulher a interpelá-la. Começa aí, um diálogo entre duas mulheres que se encontram separadas por idades e princípios culturais diferentes.

— Precisava ser *também* na véspera do casamento? Precisava ser na véspera? — repetiu a mulher agarrando-se aos braços da cadeira.

— Precisava.

— Cadela. Já viu sua cara no espelho, já viu?

A moça encostou-se no batente da porta. Abriu a bolsa e tirou o cigarro. Acendeu-o. Quebrou o palito e ficou mascando a ponta.

— Acabou mãe? Quero dormir.

A mulher aproximou mais a cadeira. Fechou no peito cavado a gola do casaco. Falou em voz baixa, com suavidade.

— Na véspera do casamento. Na *vés-pe-ra*. Você já viu sua cara no espelho? Já se olhou num espelho?

— E daí? O véu vai cobrir minha cara, o véu cobre tudo, ih! tem véu à beça. Vou dar uma beleza de noiva, mãe, você vai ver (TELLES, 2004, p. 203-204 – grifos da autora).

A conversa revela a conflituosa relação existente entre elas. Mãe e filha, no decorrer de todo o texto, fazem troca de acusações e ofensas mútuas, as duas mulheres mantêm “[...] um relacionamento marcado pela agressividade, que ambas fazem questão de alimentar” (MOURA, 1993, p. 37). Agressividade que se torna mais enfática na segunda publicação do texto, quando a autora substitui a palavra “cínica” por “cadela”. Percebe-se o quanto é intensificado o valor pejorativo que a mãe direciona à filha.

A situação de atrito cultural existente entre Adriana e a mãe nos remete à imagem arquetípica do herói, que rumo a sua individuação passa por um processo de diferenciação em relação ao mundo que o cerca, significado que se encontra representado imagetivamente pelo herói e seu opositor.

Sobre essa individuação, M.-L. von Franz explica que se trata de uma unicidade no indivíduo, um período lento marcado pelo crescimento e desenvolvimento psíquico do

indivíduo, nas palavras da pesquisadora: “Surge, gradualmente, uma personalidade mais ampla e amadurecida que, aos poucos, torna-se mais efetiva e perceptível mesmo a outras pessoas (FRANZ, 2002, p. 161). Trata-se de uma luta interior inconsciente, a construção da personalidade se dá a partir de diferenciações que ela cria dentro de si, mas que se encontram representadas por imagens do mundo real. Projeção que encontramos representada no relacionamento entre as duas mulheres do conto “A medalha”.

Adriana, a protagonista da narrativa, tem na própria mãe a imagem contra a qual se contrapõe. Aqui vemos esse conflito pelo ponto de vista proposto por Delcour, a oposição entre pai e filho — mãe e filha, no caso — como representativa de uma renovação cultural, o velho que tende a ser superado pelo novo. A atitude de Adriana não deve ser questionada moralmente como certa ou errada, mas como ousada, indo de encontro ao que se espera socialmente de uma mulher — um comportamento casto e exemplar. Exemplares foram sua mãe, sua avó e as outras ascendentes, todas aquelas presas aos padrões de feminilidade submissa. Adriana é diferente, ela tenta se libertar desse padrão, tenta ser livre, para isso precisa superar o poder influente do sistema sobre ela, aqui representado pela mãe.

O aspecto de maior importância é notar como as imagens relacionadas à mulher encontram-se ligadas ao universo do fio, imagens que evidenciam recato e pudor. A mais importante imagem é a do casaco. Logo no início do conto, “[a] velha quis abotoar o casaco. Faltavam botões. Fechou a gola na mão” (TELLES, 2004, p. 204). O casaco é fruto de trabalho de fiação e, como uma peça de vestuário, ele se encontra relacionado a aspectos simbólicos importantes, uma análise que é proposta por Magali Mendes de Menezes.

No século XX, as mulheres salientam seus corpos, suas formas; os *espartilhos* surgem como instrumentos capazes de possibilitar uma modulação perfeita do corpo. Estamos na era da forma, dos contornos, das curvas. Mas o corpo ainda está oculto, escondido entre um *emaranhado de tecidos*, e faz disso sua sedução. *A roupa é sua clausura*. A dificuldade do movimento, desde o formato dos sapatos até a forma de prender os cabelos, passa a representar um martírio necessário à beleza ideal. O corpo que se esconde revela um paradoxo: estar entre o pecado e a castidade (MENEZES, 2002, p. 20 – grifo nosso).

Coberta por tecidos, a mulher se mostra presa ao passadismo ideológico. A mãe de Adriana faz parte dessa cultura, uma estrutura em decadência, o que podemos entender a partir de duas significativas imagens: a primeira diz respeito ao fato de a mãe de Adriana ser paralítica e se encontrar em uma cadeira de rodas, a outra aparece representada pela informação de que faltavam botões no casaco, sendo preciso que a mulher fechasse a gola com as próprias mãos. Ambas as imagens comportam a concepção de decadência, de uma

estrutura em processo de desestruturação. Esse significado que defendemos pode ser mais explorado e comprovado com a exposição de um outro trecho do texto em que, depois das ofensas, a mãe da noiva pede que ela abra a cômoda e procure lá dentro uma medalha, objeto que três mulheres da família usaram em seus casamentos – a mãe, a avó e a bisavó da moça. A medalha é um objeto que pesa para Adriana, algo que a liga às demais mulheres da família com as quais ela não se identifica. Sua atitude é inusitada, ela procura e encontra uma fita que prende à medalha e a coloca no pescoço do gato.

Abriu as portas do armário, abriu a gaveta. Atirou as roupas no chão. — Uma *fita*, tinha aqui uma *fita*, não tinha? Uma *fitinha* vermelha. — choramingou e ficou de joelhos. — Espera, espera... ih! achei, a glória, *beleza de fita*, Romi vai vibrar, espera... deixa enfiar aqui nesta droga de argola, hein? Assim... uma droga de argola apertada, tem que entrar neste buraco, espera aí...(TELLES, 2004, p. 209 – grifos nossos).

Em vez de usar sua medalha de ouro, símbolo da tradição em sua família, Adriana a pendura no pescoço do gato Romi. A ousadia e rebeldia dela tornam-se ainda mais ofensivas, pois faz com que a mãe veja o que fez, deixando o gato no quarto da velha.

Quando chegou ao quarto no extremo do corredor, apoiou-se na parede e ficou ouvindo. Abriu a porta. Espiou. A mulher conduzira sua cadeira até ficar defronte da janela, exposta ao vento que fazia esvoaçar seus *cabelos tão finos como fios despedaçados de uma teia*. Adriana ainda quis verificar se a medalha continuava presa ao pescoço do gato. Impeliu-o com força na direção da cadeira. Fechou a porta de mansinho (TELLES, 2004, p. 209 – grifos nossos).

Colocando no gato a medalha, a protagonista do texto se nega a compor mais um elo daquela conduta exemplar à qual suas ascendentes estiveram condicionadas. O destino dela é a liberdade, essa foi sua escolha, não fazer parte do sistema falido, “como fios despedaçados de uma teia”. A teia desfiada seria a soberania de um passado obsoleto, sem poder e que é superado pela personagem.

Essa realidade também é experienciada por Adelaide, a protagonista do conto “Dolly”, de *A noite escura e mais eu*. A moça logo no início da narrativa traça a relação que aqui buscamos estabelecer.

Olho *as luvas de crochê* cor-de-caramelo e agora sei, preciso me livrar delas, não ver nunca mais o sangue que pingou e virou uma estrelinha irregular, escura, me livrar das luvas e seguir o meu caminho porque sou uma garota ajuizada e uma garota ajuizada faz isso o que fiz, toma o bonde Angélica e volta para casa antes da noite (TELLES, 2004, p. 272 – grifo nosso).

As luvas e a boina de crochê que Adelaide usa foram feitas pela tia que mora numa fazenda e que também se chama Adelaide. A protagonista pertence a uma família tradicional. Ela herda dessa família um estilo de vida comedido, o que fica comprovado pelos seus atos bem metódicos, ela gosta de suas coisas bem cuidadas e bem arrumadas. Por morar com uma colega que muito pouco respeita a sua privacidade, ela resolve se mudar. Lendo um jornal, encontra o anúncio de uma moça que procura alguém com quem dividir a casa, Adelaide imediatamente telefona para ela. A conversa com a outra é um pouco desconcertante, Adelaide percebe, de imediato, a personalidade forte e ousada da jovem que se apresenta como Dolly. Adelaide, cedendo à insistência de Dolly, aceita visitar a casa ainda naquele dia. Depois de conhecer a beleza e um pouco da personalidade da outra, Adelaide percebe a impossibilidade de compartilharem o mesmo espaço, pois ambas possuem visões de mundo bem distintas, elas vivem realidades que destoam completamente uma da outra: “A moça é apressada e eu sou lenta, pensei enquanto entrava no quarto” (TELLES, 2004, p. 278).

Após sair da casa de Dolly, Adelaide tem consciência de que não voltará mais ali. No entanto, ao chegar à pensão, percebe ter esquecido na casa dela seus cadernos de datilografia, sendo obrigada a ir buscá-los no dia seguinte. Lá chegando, depara-se com uma cena que a espanta: Dolly está morta. Adelaide, pela bagunça da casa, deduz que na noite do dia anterior havia acontecido uma festa e, que, após a diversão coletiva, ao ir para cama com algum convidado, Dolly fora assassinada.

Peguei a ponta do acolchoado e fui puxando devagar. Dolly estava deitada de costas e vestia uma bata de cetim preto decotada e curta com bordados de vidrilhos em arabescos, mas da cintura para baixo estava nua. Tinha as pernas ligeiramente encolhidas de encontro ao ventre, as mãos tentando enlaçar as pernas. Debaixo, a mancha de sangue formando uma grande roda no lençol. Puxei depressa o acolchoado e cobri o horror (TELLES, 2004, p. 276).

A luva de Adelaide foi manchada pelo sangue de Dolly, manchada Adelaide também está pelo contato que teve com a jovem. A liberdade e a ousadia de Dolly, ou Maria Auxiliadora, como ela realmente se chamava, despertaram em Adelaide uma consciência até então adormecida. A moça que retorna pela segunda vez à casa de Dolly não é a mesma que pega o bonde Angélica de volta para casa. Durante o caminho, sendo seguida e questionada por um passageiro invisível, uma forma de consciência corporificada, a jovem de boina e luvas de crochê vivencia uma travessia, fazendo-nos lembrar a de Dante em sua *Divina*

comédia, narrativa em que o escritor descreve a “odisséia” do herói empreendida do inferno ao paraíso.

Enquanto conversa com esse passageiro, Adelaide passa por um processo de transformação, representado miticamente pela descida aos infernos e ascensão ao paraíso. As linhas de ônibus que ela usa para ir e voltar da casa de Dolly podem ser interpretadas à luz do simbolismo mítico. Para ir, ela pega o bonde Barra Funda e, para voltar, o bonde Angélica. Nos nomes, encontramos a representatividade do inferno do céu, do baixo e do alto, e da descida e da ascensão respectivamente. Aquele que faz tal trajeto, não o faz sem passar por transformações, Adelaide não será mais a mesma, aquela que tem sua voz reprimida: “[..] eu respondo e ouço minha voz reprimida, que se esconde daquela Dolly tão descoberta e tão generosa” (TELLES, 2004, p. 273-274). A repressão contida nessa voz é retomada textualmente outras três vezes, mas agora sendo representada por uma metáfora alusiva ao fio: “Comecei a tremer, um nó na garganta e as pernas bambas” (TELLES, 2004, p. 274 – grifo nosso). A voz da jovem é reprimida por um nó, que outras vezes é retomado. Um nó que se desata, proporcionando uma nova condição à personagem, uma outra voz, inclusive marcada pelos termos ingleses tão usados por Dolly. Ao descer do bonde, tendo um novo destino pela frente, um destino que é seu e que naquele momento começa a ser construído, Adelaide desata o nó da garganta, tecendo um novo discurso, o de sua nova condição: “Estou sem medo na rua deserta, já sei, sou tartaruga mas agora virei lebre indo firme até o bueiro onde deixo cair as luvas, *Bye!* A primeira gota de chuva caiu na minha boca” (TELLES, 2004, p. 287). Para consumir sua transformação, ou metamorfose, a chuva que, como líquido vivificante, é o símbolo de uma nova identidade, representada pelo batismo cristão ou por rituais iniciáticos pelos quais passam os neófitos. Sendo um símbolo de purificação ou representativa de um batismo, ela possibilita uma nova fase, nova identidade ao indivíduo, pois os dois rituais representam uma travessia, uma mudança para aqueles que a eles são submetidos. Deixando para trás suas luvas, a narradora abandona também sua antiga condição, ela se liberta dos fios que a prendiam e reprimiam dentro dela a sua voz.

O conto “O espartilho”,¹⁹ texto cujo enredo aqui já apresentamos, tem como protagonista a jovem Ana Luísa. Ela, num primeiro momento, mostra ter sido, durante muito tempo, controlada pelos desígnios da avó que cuidava dela e a educava para ser uma mulher tão perfeita quanto as outras da família. A perfeição dessas mulheres, na realidade, estava

¹⁹ O conto já foi analisado no primeiro capítulo, onde tínhamos como abordagem a imagem da tecelã, representada pela avó de Ana Luísa, aqui, porém, buscamos nos deter na própria protagonista.

ligada a aparências que todas eram obrigadas a manter. Desejos, sonhos, objetivos e defeitos, todos mascarados e reprimidos por uma força que as oprimia, delineando suas vidas como os espartilhos que usavam delineavam suas curvas, muitas vezes, falsas.

Não, não podia haver nenhuma sujeira de ambição e sexo nos corações espartilhados dos mortos do álbum. Eles usavam espartilho, até tia Consuelo com sua cintura de vespa e peitinhos estrábicos, cada qual apontando para um lado. Assim como os meus olhos (TELLES, 1999c, p. 32).

Corações espartilhados, destinos dominados e pessoas infelizes. Assim eram os membros da família que Ana Luísa desconhecia, pessoas cujo real modo de ser e proceder lhe foram apresentadas por Margarida, a empregada da casa. O desejo de Ana Luísa de fugir a essa teia de falsidades fez dela uma mulher diferente daquelas que, muitas vezes, tiveram como salvação a loucura. Para se salvar, a moça se afasta da avó e do destino que a esperava. O algoz das outras mulheres daquela família se torna, para a moça, uma espécie de opositor, ela precisa lutar para alcançar sua transcendência existencial, superando seus traumas e sofrimentos vivenciados dentro daquela estrutura familiar angustiante. O espartilho e a avó da moça são imagens ligadas ao sistema tradicional já superado, uma realidade da qual a jovem se recusa a participar. É uma sina em que a mulher tem como único destino as agulhas, nesse contexto destino o conhecimento intelectual não é uma prática feminina: “Essa menina já está parecendo uma intelectual. Quanto mais souber, mais infeliz será” (TELLES, 1999c, p. 39). Assim se manifesta a velha em relação à curiosidade intelectual de Margarida, uma pobre coitada que, depois que aprendera a ler, “apaixonou-se pelas palavras”.

A consciência de Ana Luísa tornou-se outra, ela passa a ver de forma diferente os componentes daquele álbum, continua se espelhando neles, mas agora o espelhamento se dá de outra maneira, no lugar da perfeição, outro sentimento se mostra refletido.

O avesso dos retratos, esse estava agora comigo. Descobria que as mulheres do álbum estavam tão apavoradas quanto eu. A respiração curta. A expressão desconfiada, na expectativa — do quê? Enxuguei as mãos úmidas no vestido. O suor brotava amarelo-esverdeado debaixo do meu braço, nos vãos dos meus dedos. A cor do meu dedo. Do mesmo tom sépia dos retratos que se colavam uns nos outros, obstinados. Cúmplices (TELLES, 1999c, p. 40).

Quando percebe a maneira como vivera até aquele momento, também tendo seu coração espartilhado, Ana Luísa passa a ter como meta a liberdade. Ela não deseja ter o mesmo fim que as parentas tiveram.

No quarto, cortei uma franja rala na testa. Saiu torta. Fiquei me examinando no fundo amarelado do espelho. E se casasse? Seria uma forma de me libertar, mas no lugar da avó, ficaria o marido. Teria então que me livrar dele. A não ser que o amasse. Mas era muito raro os dois combinarem *em tudo*, advertiria minha avó. Nesse *em tudo* estava o sexo. “Raríssimas mulheres sentem prazer, filha. O homem, sim. Então a mulher precisa fingir um pouco, o que não tem essa importância que parece. Temos que cumprir nossas tarefas, o resto é supérfluo. Se houver prazer, melhor, mas se não houver? Ora, ninguém vai morrer por isso” (TELLES, 1999c, p. 52 – grifos da autora).

Para a moça, a sua felicidade não era supérflua, como o que era proposto pela avó, por isso ela busca a liberdade. A liberdade de não precisar simplesmente cumprir suas funções de mulher, mas a de romper com tais funções impostas e expandi-las. Ana Luísa mostra ser uma personagem num processo de aprendizagem. Aos poucos, ela se descobre e se diferencia de uma realidade contra a qual se posiciona, da qual ela quer se libertar. Uma vez aprisionada, torna-se mais difícil a salvação. Não seguir o destino das mulheres da família, faz de Ana Luísa uma heroína, a representação do ego em busca de autodefinição, num constante processo de amadurecimento.

Um texto que, a nosso ver, se destaca dentro da obra de Lygia Fagundes Telles, e mantém relação com o que se encontra discutido, é o conto “Tigrela”. Um jogo perfeito de dissimulação acontece do início ao fim da narrativa. Desde o primeiro momento, o leitor é conquistado por um discurso ambíguo e envolvente. A narradora parece desvendar o discurso de Romana — mulher com quem conversa — mas, para desvendá-lo, tece um outro tão dissimulado quanto o dela. A narradora faz uma advertência sobre o jogo elocucional de Romana: “Ficou em silêncio. Esperei. Quando recomeçou a falar, me pareceu uma jogadora excitada, escondendo o jogo na voz artificial” (TELLES, 2005, p. 112).

O conto se passa em um café, onde as duas mulheres se encontraram por acaso. Elas se conheciam dos tempos de escola, tempos nos quais, de acordo com a narradora, Romana era belíssima. A conversa é monopolizada por Romana, ela faz um resumo de sua vida, falando desde seus cinco casamentos até o momento atual em que passa a dividir seu apartamento com uma tigresa chamada Tigrela. A partir daí, sua fala fica centrada na relação entre as duas, ela e a tigresa. A ambigüidade que percorre toda a fala de Romana é sobre a real identidade de Tigrela, se na verdade seria um animal ou uma mulher. Inúmeros são os momentos em que, ao descrever o “gato”, suas manias e atitudes, Romana usa recursos antropomórficos, insinuando uma figura feminina.

Despencou com metade do lustre no almofadão e aí dançamos um tango juntas, foi atroz. Depois ficou deprimida e na depressão se exalta, quase arrasou com o jardim,

rasgou meu chambre, quebrou coisas. No fim, quis se atirar do parapeito do terraço, que nem gente, igual. Igual, repetiu Romana procurando o relógio no meu pulso.

[...]

Somos vegetarianas, sempre fui vegetariana você sabe. Eu não sabia. Tigrela só come legumes, ervas frescas e leite com mel, não entra carne em casa, que carne dá mau hálito (TELLES, 2005, p.122 e 115).

A fala de Romana parece dissimular uma relação entre ela e uma outra mulher. Uma relação amorosa complicada, mas acima de tudo, fora dos padrões socialmente impostos — o que justifica inclusive a dissimulação pretendida. Impossibilitada de dizer a verdade sobre sua relação amorosa, ela cria uma maneira dissimulada de, pelo menos, falar sobre o assunto que a inquieta. Um relacionamento conflitante, dentro dele, as duas se encontram presas em dois em sentidos; primeiro, presas uma a outra, e depois presas a uma condição marginal, sendo vitimadas pelo sistema tradicional. Essa segunda prisão pode ser representada simbolicamente pelo trecho:

Fixou em mim o olhar astuto. Pensava em outra coisa quando me disse que no crepúsculo, quando o sol batia de lado no topo de edifício, a sombra da grade se projetava até o meio do tapete da sala e se Tigrela estivesse dormindo no almofadão, era linda a *rede de sombras* se abatendo sobre o seu pêlo como *uma armadilha* (TELLES, 2005, p. 112-113 – grifos nossos).

Assim como Tigrela, Romana também se encontra numa armadilha, a relação entre elas só é uma realidade dentro do apartamento que dividem. O apartamento é a grade, a cela que aprisiona esses dois seres estranhos ao comportamento padrão. As duas vivem numa realidade bem distante daquela do cotidiano, um universo sem testemunhas, conhecido realmente apenas por seus integrantes. Esse universo íntimo e restrito aparece simbolizado pela posição do apartamento, trata-se de uma cobertura, um ambiente que está fora do nível, distante do equilíbrio social.

A imagem da armadilha, parecida com uma rede, retoma a imagem do fio, uma representação simbólica do opositor. Dentro dessa armadilha, Tigrela e Romana vivenciam um relacionamento de coragem, de ousadia, o que faz com que tenham de suportar as duras penas de sua condição marginal. Aqui, mais explicitamente, o fio torna-se representativo do sistema alienante, que a seu bel prazer propõe o que é tido como certo ou errado, definindo quem participa ou não do jogo social.

Lygia Fagundes Telles dialoga com a narrativa mítica, seus textos reproduzem imagens, estruturas e temas próprios das antigas formas de narração. Nesse processo

dialógico, os símbolos de antes tendem a sofrer alterações, sendo substituídos por outros que dialoguem com os arquétipos relacionados aos símbolos anteriores. Na sua narrativa de caráter iniciático ou heróico, o que encontramos é o fio e imagens afins substituindo a figura que outrora era representada pelo dragão mítico, diante desse processo percebemos ser exemplificado aquilo que no início do trabalho foi estudado como dinamismo simbólico.

4 OS TAIS LAÇOS HUMANOS*

Tenho vivido em dois planos, o cotidiano, o real com as obrigações de cada dia, com os laços que me prendem às pessoas queridas — que amo também e diante das quais sou um, determinado, com identidade certa, com passado, presente e futuro que me enleiam a um caminho pausado, de responsabilidades conscientemente aceita.

(Lygia Fagundes Telles. *As meninas*).

Pertencente à coletânea *Histórias de desencontro*, publicada em 1958, “Natal na barca” é um daqueles textos lygianos com grande número de reedições, constando de várias publicações da escritora. Sua mais recente aparição foi em 2004, na antologia *Meus contos preferidos*, preparada e revisada pela própria autora. Narrativa muito explorada pela crítica, “Natal na barca” é uma história que, de forma metonímica, consegue expor as forças motrizes da obra lygiana: uma atmosfera marcada por elementos simbólicos, um clima de mistério e ambigüidade, além da abordagem intimista feminina, mas de abrangência universal, explorando as profundezas abissais da alma humana.

Foi desse conto que retiramos o título desse capítulo. Em um dado trecho da história, pouco depois de ouvir parte das amarguras vividas pela outra personagem, a narradora do conto, retomando os pensamentos e acontecimentos que a envolviam naquela noite de Natal, diz:

Levantei-me. Eu queria ficar só naquela noite, sem lembranças, sem piedade. Mas *os laços — os tais laços humanos* — já ameaçavam me envolver. Conseguira evitá-los até aquele instante. Mas agora não tinha forças para rompê-los (TELLES, 2004, p.109 — grifos nossos).

Dentro de uma barca, a narradora encontrava-se acompanhada de mais três pessoas. Num momento em que queria apenas a solidão, ela é impulsionada a estabelecer contato com a mulher que trazia uma criança no colo, tendo como testemunha um bêbado. Depois de iniciar o diálogo, a mulher que carregava o filho começou a narrar a seqüência de desgraças que se abateram sobre sua vida. A morte de um dos dois filhos, o abandono do marido e a doença do filho que lhe restara e que agora trazia para levá-lo ao médico despertaram a piedade, mas, acima de tudo, a curiosidade da protagonista, pois, mesmo ferida por tantos infortúnios, aquela mãe demonstrava uma fé com a qual jamais se deparara. A cada pergunta, uma nova infelicidade era exposta, mas existia naquela mulher uma força

* Título retirado do conto “Natal na barca”.

inabalável: “Sentei-me novamente e tive vontade de rir. Era incrível. Fora uma loucura fazer a primeira pergunta, mas agora não podia mais parar” (TELLES, 2004, p.109). A situação se tornou mais dramática, quando a protagonista resolveu levantar o xale que cobria a criança e percebeu que o bebê estava morto. “Debrucei-me *na grade* da barca e respirei penosamente: era como se estivesse mergulhada até o pescoço naquela água” (TELLES, 2004, p.111 – grifo nosso). Esse sentimento de piedade era o que a personagem esperava não sentir, era dele que ela se esquivava, mas já era tarde; naquela barca, todos se achavam presos, entrelaçados por uma rede que acreditamos ser simbolizada pela grade que cercava a barca, grade duas vezes citada no texto. Na primeira vez em que aparece, a imagem da grade nos sugere a impossibilidade de ser transposta, lembrando-nos da luta vã que travamos, tentando nos isolar: “Atirei o cigarro na direção do rio, mas o toco bateu *na grade* e voltou rolando aceso pelo chão” (TELLES, 2004, p.109 – grifo nosso).

A tentativa de isolamento da personagem é semelhante àquela tencionada pela personagem Pedro, do conto “Delírio”, pertencente à obra *Praia viva*. Numa conversa com sua namorada Margarida, o homem confessa seu fracasso em tornar-se mais individualista, acabando sempre por se comprometer com os demais.

— Margarida, às vezes fico pensando... E chego a ter vontade de abandonar tudo isso, viver despreocupado, cuidando só dos meus problemas, trabalhando só pelo meu pão. Muito mais fácil, mais cômodo. Se mal posso comigo, terei ainda que olhar pelos outros? Mas... — e as mãos ossudas desciam num gesto largo — não está em mim! Não me pertenco, Margarida. Vejo os nossos amigos aceitarem todas as necessidades e injustiças com essa desumana impassibilidade de quem já se cansou de esperar por coisas melhores, porque coisas melhores não podem vir para os que nada mais possuem além da pobreza. Vejo crianças, como os filhos de Leandro, crescendo sem infância, feixes de ossos e de ódios. Vejo... (TELLES, 1944, p. 60).

Os dois indivíduos, protagonistas das duas narrativas, apresentam em comum a tentativa de se desprenderem dos laços a que os seres humanos estão sujeitos. A posição de cada uma das personagens, no entanto, é bem diferente uma da outra. A narradora de “Natal na barca” necessita de ajuda, pois lhe falta o que sobra na outra mulher – a fé. Pedro, por outro lado, leva ajuda às pessoas, tem em si a força da esperança, característica que não se encontra na outra personagem. A mulher com a criança no colo, sendo professora, é a salvação da narradora do conto natalino, seu propósito naquela barca é despertar o que se encontra apagado na moça. Esse compromisso com o outro é o que rege as relações entre os indivíduos dentro de nosso sistema social. Além da responsabilidade com o próximo, outros elos de afinidade entrelaçam nossas vidas umas nas outras.

A vida civilizada, vivida em grupo, mesmo sendo regida por princípios individualistas, é norteadada por uma estrutura coletiva, o homem não existe isolado dos demais. Estamos presos uns aos outros e nossas relações tendem a ser estipuladas de acordo com padrões que nos impõem diferentes graus de intimidade, respeito, importância, etc. Uma hierarquia de valores construídos socialmente e muito pouco questionados. Conhecedor de seus limites, o homem tende a aceitar as imposições de tais laços, convivendo conformado dentro desse casulo social.

É o que faz M. N., personagem do livro *As meninas*. Enquanto Lorena acredita num possível final feliz para a sua relação com o médico, sonha e espera os telefonemas do homem a quem ama. Numa carta endereçada a ela, porém, o médico, casado e pai, deixa claro a impossibilidade de estabelecer uma relação mais séria com a moça explicando que

[...]Tenho vivido em dois planos, o cotidiano, o real com as obrigações de cada dia, *com laços* que me prendem às pessoas queridas – que amo também e diante das quais sou um, determinado, com identidade certa, com passado, presente e futuro que me *enleiam* a um caminho pausado, de responsabilidades conscientemente aceitas. Desse mundo, L. você é afastada e quando também se ausenta esta emoção enorme que chego às vezes a negar, sinto que esse é o mundo real, verdadeiro e que não devemos, não podemos, não podemos... Que é preciso parar logo e fugir guardando a lembrança amiga de um encantamento que poderia ter sido... (TELLES, 1998g, p.204-205 – grifos nossos).

A personagem assume sua responsabilidade frente às normas que regem o sistema social. No entanto, vale dizer que esse comportamento não é uma constante no texto lygiano, mas é uma exceção o apego a tais normas que rechaçam relacionamentos extraconjugais. Traições e mentiras são princípios muito mais comuns na obra da escritora, havendo uma real supremacia de textos em cujo enredo nos deparamos com frustradas relações amorosas, uma condição que poderia ser sintetizada utilizando o título de um livro da autora: *Histórias do desencontro*. Tirado dessa coletânea, o conto “As cartas” traz uma situação semelhante àquela de *As meninas*. O texto tem como narradora uma mulher cujo nome não é citado, o cerne da trama não é sua própria vida, mas sua amizade com Luísa e a relação que a amiga tem com um homem casado. A narradora e Luísa eram amigas de infância, depois de muitos anos as duas se encontram e, durante esse encontro, Luísa revela seu relacionamento com Francisco, uma personagem também da época da infância. Ela descreve como, aos poucos, foi acontecendo o envolvimento entre os dois, a ponto de abandonar a avó e o irmão Michel para morar sozinha num apartamento onde recebia o namorado. Quando questionada sobre o motivo por que não se casaram, ela é objetiva.

— Ele é casado, meu bem. Casado. Quando nos encontramos, não me contou que era casado, que já tinha um filho. Pois é, casado. Agora já tem três filhos, a família vai crescendo, é claro... Não, não se dá com a mulher mas não a deixará nunca, aquela velha história, compreende? No começo, minha vó nem queria me ver. Agora já se acostumou. Michel também. Mas aquela ternura, aquela confiança que tinham em mim... Eu preferia quando minha avó falava, falava, falava. Mas agora já não diz mais nada, fica me olhando, e não diz nada (TELLES, 1959, p. 133).

Duas espécies de laços marcam a vida de Luísa; aqueles que a ligam a Francisco e aqueles que ela mantém com seus familiares. Fica explícito que o estabelecimento dos vínculos afetivos com Francisco, por irem de encontro aos padrões sociais, enfraquece os que ela tem com seus entes que são contra a relação. Assim como ocorre com Lorena, Luísa também não terá o estreitamento de seus laços com seu amado, ela mesma diz: “aquela velha história”. Preso à família, o homem deve, antes de tudo, fidelidade ao compromisso que publicamente assumiu, mas as duas personagens vivem em dois mundos diferentes: um mundo de realidade, mesmo que aparente, e outro marginal, marcado pela impossibilidade. A aparência a que fizemos alusão diz respeito ao fato de não haver mais sentimentos reais entre os indivíduos presos por essas redes sociais. Luísa afirma que Francisco não ama mais a esposa, assim como ela própria também não tem certeza do que a mantém presa ao moço.

— Você ainda me pergunta isso, se já tentei abandoná-lo, se já tentei ... — Enfurnou a mão no bolso do casaco. Julguei que procurasse um lenço. Mas tirou do bolso um tubinho de pílulas brancas. Tirou duas do vidro. Engoliu-as. E prosseguiu num tom mais brando: — Nossa vida é um inferno. Já nos esbofeteamos dezenas de vezes, já nos dissemos as piores coisas, dessas que... Já nem sei mais se é amor, compreende? E continuamos juntos, sempre juntos, passa ano, vem ano, e juntos. Juntos (TELLES, 1959, p. 134).

Quando a ausência do laço afetivo não é o motivo da inquietação, a existência dele ou a impossibilidade de desconstruí-lo são os causadores de infelicidade e de frustração. Enquanto algumas personagens lutam pela conquista do amor tão desejado, a morte do verdadeiro sentimento causa a insatisfação de outras que são obrigadas a permanecer presas a seus companheiros. Em relação a esse aspecto, são pertinentes as palavras de Jacó, personagem do conto “Eu era mudo e só”, publicado pela primeira vez em 1958, no livro *Histórias do desencontro*. Jacó é uma personagem coadjuvante, amigo do protagonista da narrativa. A personagem principal – Manuel – prepara-se para sair de casa e passear, mas, enquanto se arruma, é interpelado pela esposa que pergunta onde ele pretendia ir. Diante da pergunta, ele começa, dentro de si, uma reflexão sobre a condição que agora experimenta

dentro dessa estrutura conjugal; submisso à figura de sua esposa perfeita, aquela que só falta adivinhar o que ele pensa, e, privado de liberdade, precisa prestar contas sobre até mesmo um passeio noturno. Enquanto reflete, relembra as palavras de Jacó, alertando-o sobre o estabelecimento dos laços matrimoniais ou afetivos entre homem e mulher.

– Mas se é difícil carregar a solidão, mais difícil ainda é carregar uma companhia. A companhia resiste, a companhia tem uma saúde de ferro! Tudo pode acabar em redor e a companhia continua firme, pronta a virar qualquer coisa para não ir embora, mãe, irmã, enfermeira, amigo... (TELLES, 2005, p.160).

Manuel, como outras personagens lygianas, experimenta o aprisionamento causado pelos vínculos interpessoais cobrados socialmente. O fato de hoje viver essa prisão é fruto principalmente de cobranças que desde pequeno ouvia da tia Vicentina que, como ele mesmo diz, era preocupada com o destino do garoto.

Penso agora como ela ficaria espantada se me visse aqui nesta sala que mais parece a página de uma dessas revistas de arte de decorar, bem vestido, bem barbeado e bem casado, solidamente casado com uma mulher divina-maravilhosa, quando *borda*, o trabalho parece sair das mãos de uma freira e quando cozinha!(TELLES, 2005, p. 158 – grifo nosso).

Para cumprir suas funções de homem, ele se envolve nesse relacionamento, para só mais tarde descobrir as conseqüências de sua atitude. Frente à mulher, ele agora percebe a teia que o envolve, privando-o da liberdade de outrora: “E se não vê a sombra das minhas asas é porque elas foram cortadas” (TELLES, 2005, p. 159).

Registrando as relações sociais da época que testemunha, Lygia Fagundes Telles explora várias espécies de laços humanos estabelecidos entre amantes, amigos, familiares, etc. Todos eles tendo, de alguma forma, um conflito, uma espécie de revolta ou imperfeição, o que impossibilita o equilíbrio da relação desejada. Do excesso de amor à ausência dele, da indiferença à traição, tudo é motivo para instaurar um conflituoso relacionamento. Entre familiares, os motivos são ainda mais amplos: inveja, rivalidade, submissão e intransigência são causadores de várias intrigas. Além dos conflitos internos, causados pelo duelo existencial travado entre a personagem e ela mesma, surge como fonte de conflito a relação com o outro. Os fios que unem os seres uns aos outros e à realidade empírica constituem vínculos de grande importância, pois o outro é uma ponte a estabelecer um elo entre o eu e o mundo.

É o que podemos inferir das palavras de Marino, personagem do conto “A testemunha”. Esquecido do que lhe ocorrera na noite anterior, ele teme a importância e a

gravidade dos fatos que só o amigo Rolf recorda. Temeroso, vê que a única forma de não ser comprometido, denunciado por aquilo que cometera, é dando fim à vida do “amigo”, pois como ele mesmo explica.

— Mas veja, Rolf, esqueci por completo o que aconteceu ontem e isso não teria a menor importância se não fosse você. Você é esta ponte. A única ponte que me liga à véspera — disse e abaixou-se como se fosse *amarrar* o sapato (TELLES, 2005, p.156-157 — grifo nosso).

É importante ressaltar que a citação transcrita consta da antologia *Meus contos esquecidos*, de 2005. Nela os nomes das duas personagens não são os mesmos que constam da narrativa original de 1958, onde temos Jorge (a vítima que é jogada no rio) e Miguel (o assassino). O mesmo texto, republicado em 1978, traz outra nomenclatura. O assassino continua a chamar-se Miguel, mas a vítima aparece com o nome de Rolf, que será mantido na última publicação.

Entre o eu e o outro (ou outros) existem valores ideológicos que os unem ou mesmo os enforçam, ao tematizá-los, a tecelã Lygia Fagundes Telles, também lança mão da imagem simbólica do fio, assim como de outras imagens dele derivadas, sobre esses laços e seus valores, passamos ao estudo crítico de algumas narrativas da escritora.

4.1 O fio do desejo

Ao falar sobre o fio, Chevalier e Gheerbrant assinalam que o seu valor elementar está ligado à idéia de destino, princípio explicitado pelo mito grego das fiandeiras. Seja como Parcas, Moiras ou Horas, a figura da mulher tecelã aparece sempre detentora de um poder supremo: o de começar e interromper a existência do indivíduo. Nesse sentido, o fio aparece ligando dois estados da existência humana: a vida e a morte. Distante das mãos das fiandeiras, o mesmo símbolo, também relacionado à imagem feminina, assume outro valor. Ainda ligado à noção de destino, o fio aparece representando a junção de duas vidas em uma só, concepção exposta pelos mitos de Ariadne e de Penélope — narrativas em que o fio aparece unindo o destino de uma mulher ao de um homem. Essa relação de destino e relacionamento afetivo é muito bem representada pela personagem Rosa Ambrósio, quando, ao se referir a sua relação com Gregório, ela diz: “*Tecida e destecida* no seu movimento incessante, a vida já me

aproximara de Gregório” (TELLES, 1998, p. 129 – grifo nosso). Unidos, homem e mulher se encontram envoltos pelo fio da vida e do desejo.

Nos dois mitos citados, temos duas personagens femininas que, pelo fio, têm seus destinos entrelaçados ao coração de homens que constituem para elas objetos de seus desejos. É o amor que as leva a tecer e, tecendo, criam um vínculo com os que elas amam. São aqui oportunas as palavras de Brunel: “O fio é de desejo, de proteção e de conservação” (BRUNEL, 2000, p.379). Sobre esse valor desempenhado pelo símbolo, Chevalier e Gheerbrant, também em seu dicionário de símbolos, acrescentam que:

[...] no Extremo Oriente, o casamento é simbolizado pela torção, entre os dedos de um gênio celeste, de dois fios de seda vermelha: os fios do destino dos dois esposos tornam-se um único fio. Em outros países do sudoeste asiático, costuma-se amarrar aos pulsos dos recém-casados um mesmo fio de algodão branco: o fio do destino comum (CHEVALIER;GHEERBRANT, 2000, p. 432).

Ainda acerca de tal valor simbólico, representativo da união conjugal entre homem e mulher, tornam-se pertinentes as exposições de Karen Gimenez que, em uma reportagem sobre civilização egípcia, afirma que:

Para os egípcios, do coração partiam veias que o ligam diretamente a cada um dos membros. Na mão esquerda, essa veia terminava no dedo anelar. Acreditando que o coração era o centro de tudo e que ele está ligeiramente deslocado para o lado esquerdo do peito, os casais passaram a colocar *uma fita* no dedo anelar esquerdo como forma de prender o coração do amado. Com o passar do tempo, *essa fita* foi substituída por um aro de metal que, dependendo das posses do casal, poderia ser de ouro (GIMENEZ, 2003, p.46 – grifos nossos).

A origem do símbolo moderno de união conjugal — a aliança — tem relação direta com o fio que há muito vem simbolizando as uniões entre o homem e a mulher. Uniões de grande importância para o desenvolvimento social, garantindo a manutenção da raça humana e estabelecendo um maior vínculo entre os indivíduos, fazendo com que permaneçam presos a determinadas responsabilidades com que podem ser mais facilmente controlados.

No período primitivo, a relação entre homem e mulher se dava apenas por propósitos de caráter reprodutivo, o que não tornava os indivíduos, de forma alguma, presos um ao outro, num relacionamento de maior afetividade. Não era imposta uma relação íntima entre os dois; que, no caso, apenas desempenhavam posições funcionais de macho e de fêmea. Foi graças ao processo civilizatório e as suas perspectivas de controlar o convívio interpessoal, que o vínculo entre o homem e a mulher tornou-se mais complexo, exigindo de

ambos maiores responsabilidades e compromissos. Em vez de instinto, os indivíduos passaram a ser motivados por impulsos psíquicos que agem impelindo-os para compromissos funcionais determinados por padrões sócio-culturais ou impulsos sentimentais.

Buscando romper com seu passado primitivo, o homem precisou estabelecer novas formas de relacionamento, que visavam principalmente a uma melhor divisão dos trabalhos coletivos, estabelecendo padrões de comportamento a serem seguidos. Nesse novo contexto de sociedade civilizada foi importante a influência da imagem feminina, pois, como afirma Freud: “[..]foi ela a responsável por estabelecer os fundamentos da civilização em função do amor que defendia”(FREUD, 1996, p. 124). Para o pai da psicanálise: “As mulheres representam o interesse da família e da vida sexual”. Vale dizer que o mesmo amor com o qual a mulher funda as bases da civilização, a colocará, mais tarde, contra os princípios alcançados e conquistados.

De acordo com os padrões estabelecidos pelo processo civilizatório expostos por Freud, os indivíduos encontram-se envoltos por uma teia de princípios ideológicos que norteiam suas atitudes dentro da esfera social. Ali homem e mulher mostram-se responsáveis por funções distintas, mas entre suas “obrigações”, uma delas os coloca unidos — a responsabilidade de constituir uma família, papel gerador de grande frustração para aqueles que não conseguem desempenhá-lo. Desde muito cedo, o indivíduo passou a sofrer as pressões do meio que o instigou a agir de acordo com o que se tornou um ato tradicional dentro da sua comunidade. A constituição de uma família e os elos conjugais estiveram dentre os primeiros preceitos expostos e impostos ao indivíduo civilizado.

Até mesmo em sua cultura religiosa, o homem buscou reafirmar esse compromisso com o ideal de estrutura familiar, conforme pode ser visto no livro do “Gênesis”, da Bíblia cristã: “Disse [Deus] também à mulher: ‘Multiplicarei os sofrimentos de teu parto; darás à luz com dores, *teus desejos te impelirão para teu marido e tu estarás sob seu domínio*’” (GÊNESIS, 3-16 – grifos nossos). Assim, nas palavras divinas, os destinos do homem e da mulher encontram-se previamente entrelaçados, neste caso, tal ligação surge como forma de castigo para o pecado que ambos cometeram.

Nosso objetivo até aqui foi expor o fundamento daquilo que chamamos fio do desejo; princípio que entendemos como o impulso motivado por padrões culturais que predestinam os indivíduos a se unirem com o propósito de cumprir sua função social, formando a base estrutural familiar, contribuindo com o processo evolutivo. A união de duas vidas acontece por ser isso uma condição imposta pela vida civilizada e, frente a esse vínculo, diferentes são os comportamentos e pensamentos dos indivíduos.

Outra força motriz que determina a união entre as pessoas é o amor, sentimento considerado de grande importância para os indivíduos de uma sociedade. Os sentimentalismos românticos continuam exercendo grande poder sobre as pessoas, despertando nelas sonhos e esperanças, frutos da alienação cultural, que defende uma felicidade eterna e uma relação perfeita entre aqueles que se amam.

Na obra de Lygia Fagundes Telles, essa relação entre o homem e a mulher, o jogo de sedução ou os gestos de carinho entre eles também passam pelo crivo metafórico da escritora/tecelã. Tirados de textos variados, seguem-se exemplos em que a união do destino de duas pessoas projeta-se no entrelaçamento de seus corpos.

Desviou o olhar severo para a capa da revista com o jovem casal de biquíni amarelo, ela na frente, ele atrás, *enlaçando-a* na altura dos seios nus, amassados sob os braços peludos (TELLES, 2005, p.29,)

As lágrimas escorreram intactas pelas páginas acetinadas do figurino, marcando de leve as lingerie de cetim com rendas. Fora cômodo para ela morrer assim jovem, *enlaçada* ao seu amado (TELLES, 1999c, p.54,).

Assumir o quê? Rosa precisava era de um homem, como todas, até as lésbicas que morrem *enroladas* no pai (TELLES, 2004, 155,).

Estavam rindo quando foram se aproximando da porta, *enlaçados* (TELLES, 2004, p.316-317,).

Chegou a sentir o braço a *enlaçá-la*, atraindo-a fortemente (TELLES, 1944, p.24,).

Ele *enlaçou-a* pela cintura (TELLES, 1944, p.25).

Devagarinho ela pôs-se a caminhar, muito rente à parede. Sentiu aquela mão grande e forte a *enlaçá-la* com ternura: “Margarida, é preciso afundar as raízes...” (TELLES, 1944, p.67,).

Rosa tinha a cabeça recostada no meu ombro. Senti seu corpo tremer. *Enlacei-a* (TELLES, 1958, p. 236).

Alguns indivíduos sofrem por não estabelecerem tais laços, sendo até mesmo vistos como seres estereotipados, conforme fica explícito no discurso de dona Alice, personagem do conto “Felicidade”, quando, numa conversa com Teresa, que é a protagonista, a velha se refere ao antigo relacionamento da moça:

— Ah, o pobre!...— riu dona Alice. — Era bem feinho, isso é verdade, mas pra marido servia, não servia? É preferível ficar com qualquer um do que ficar sozinha, viu, meu bem? Ih, mulher sem homem é coisa horrível! Horrível, mesmo. Mas se você não gostava dele....(TELLES, 1949, p. 177).

Principalmente a figura feminina tende a sofrer com o estereótipo da “solteirona”, por isso o discurso preconceituoso de dona Alice, dizendo que mulher sem homem é horrível. Seus sentimentalismos e o medo da solidão tornam as mulheres mais comprometidas com a busca de uma companhia; surge de suas expectativas e sonhos esse fio de desejo, esse elo que tanto lutam para estabelecer. Mas, não apenas elas, como também os homens sofrem pelo fato de não concretizarem seus desejos, sentimentos muitas vezes reprimidos e apenas conhecidos por aqueles que os sentem. É o que ocorre com a personagem do conto “Ho-Ho”, um primo de Natércia, tia do protagonista da narrativa. Durante muito tempo, sem saber, ela fora amada pelo primo que era padre, quando morreu, ele deixou para Natércia uma herança que garantiu a ela a estabilidade de que gozava.

Por essa época, Natércia já tinha herdado uma fortuna bem razoável de um primo padre, que a desejou em segredo quando ambos ainda eram adolescentes. A surpresa foi ainda maior do que a alegria que teve ao se saber a única beneficiada no testamento do primo. “Mas ele nunca falava comigo, mal me cumprimentava, desde menina eu sempre achei que ele tinha até raiva de mim...” Com isso, não inseriu na sua vasta coleção de admiradores e noivos, o único homem que realmente a amou (TELLES, 1958, p.45).

Reprimidos ou não, os sentimentos tendem a ser fontes de infelicidades. Lidar com o amor ou aceitar a solidão são, em última instância, a mesma coisa, pois o que se encontra em jogo não é o sentimento em si, mas senti-lo em equilíbrio, viver o que quer que seja mantendo ainda a sanidade, esquivando-se sempre do estado de loucura — essa personagem, que, de coadjuvante, muitas vezes ascende ao plano principal.

Acerca das relações afetivas tematizadas pela escritora, duas recorrências tendem a marcar os enredos por ela criados: personagens angustiadas por sua solidão e desamparo ou aquelas que se encontram infelizes com os elos a que estão presas. De acordo com essa dicotômica realidade, estudaremos nos partes seguintes que seguem os laços afetivos a partir de dois prismas diferentes: — os indestrutíveis, que prendem as personagens a sentimentos de que não conseguem se livrar, e aqueles que sufocam os que se encontram envolvidos.

4.2 O enlace afetivo

As mulheres de Lygia Fagundes Telles, muitas delas literalmente tecelãs, têm sua sina marcada pela tessitura do fio do desejo ou pela incapacidade de estabelecê-lo. A essas personagens fictícias, compararemos o destino de uma figura mítica – a tecelã Ariadne. Focalizaremos, de imediato, a narrativa “Pomba enamorada ou uma história de amor”, publicada pela primeira vez em 1977, no livro *Seminário dos ratos*. Encontramos no conto lygiano aspectos diretamente relacionados à narrativa mítica de Ariadne, possibilitando entre as duas histórias uma intertextualidade demasiado estreita.

Apaixonada por Teseu, Ariadne tece um fio para salvar seu amado do labirinto dentro do qual ele entra para se encontrar com o Minotauro, contra quem deveria lutar, vencer e matar. Teseu conseguiu vencer o monstro e, graças ao trabalho da moça, sair vivo do labirinto sem se perder lá dentro. Uma abordagem parcimoniosa nos mostraria que nessa narrativa mítica o fio é instrumento de salvação da personagem Teseu, dando à história dele um “final feliz”. No entanto, um olhar mais atento nos mostra que houve duas “salvações”. A primeira, explicitamente evidenciada, é a de Teseu, que consegue sobreviver ao combate e não se perder dentro do ambiente do monstro. A segunda aparece de forma indireta, sendo somente inferida a partir de uma visão mais crítica do texto. Trata-se da própria Ariadne que, salvando seu amado, se salva de ficar sozinha, vivendo as amarguras de uma frustrada desilusão amorosa. Seu compromisso é mais com o seu destino do que realmente com o de Teseu, salvando-o ela espera salvar-se da solidão, “[o] que Ariadne, em troca, exige de Teseu é um amor eterno: um vínculo indestrutível que promova a união de seus dois seres...” (Liborel, 1998, p. 379).

Assim como Ariadne, a personagem do conto “Pomba enamorada ou uma história de amor” também tece para o seu amado. A protagonista da narrativa não é nomeada, é apresentado apenas o pseudônimo com que ela assina as cartas enviadas para seu amado. Além da presença do fio que é tecido, sua história apresenta outras relações com a de Ariadne. Pomba enamorada também não consegue realizar seu sonho de amor, não consegue ligar-se eternamente ao homem que ama. Além disso, ambas as mulheres, Ariadne e Pomba enamorada, são princesas; a primeira era filha de Pasifae e Minos, rei de Creta. A segunda, quando encontra pela primeira vez o homem por quem se apaixona imediatamente, está sendo “coroada *princesa* no Baile da Primavera e assim que o coração deu aquele tranco e o olho

ficou cheio d'água pensou: acho que vou amar ele pra sempre” (TELLES, 2004, p. 19 – grifo nosso).

Ambas as princesas tecem algo para aqueles que elas amam, aquilo que criam é o símbolo do vínculo que querem estabelecer com os homens por quem estão apaixonadas. No entanto, para nenhuma delas o sonho de amor eterno se concretiza, elas não têm seu amor correspondido. A frustração amorosa marca a vida das duas mulheres, mas, ao contrário de Ariadne, Pomba enamorada tem consciência de que sua história não se realizará tão facilmente, afinal, “... só conseguia coisas a custo de muito sacrifício, era do signo de Capricórnio e os desse signo têm que lutar em dobro pra vencer” (TELLES, 2004, p. 19).

Como afirmamos, ao ver Antenor, Pomba enamorada se apaixonou imediatamente e, desde então, passou a tentar todos os tipos de aproximação, sendo, na maioria das vezes, maltratada ou ignorada pelo moço. Antes de iniciar suas frustradas investidas de conquista, ela esperava ansiosa por algum tipo de manifestação de interesse que partisse de Antenor, mas ele sequer telefonou, conforme esperava que ele fizesse. Ela,

[a]inda durante esse período começou para *ele um suéter de tricô verde, linha dupla* (o calor do cão, mas nesta cidade, nunca se sabe) e duas vezes pediu ao Rôni que lhe telefonasse disfarçando a voz, como se fosse o locutor do programa Intimidade no Ar, para avisar que em tal e tal horário nobre Pomba enamorada tinha lhe dedicado um bolero especial (TELLES, 2004, p. 21 – grifos nossos).

A imagem da linha dupla nos remete à idéia de união de dois destinos em um só, princípio do amor almejado pela moça. O suéter confeccionado por ela é um símbolo do sentimento que tem por Antenor, do mesmo tipo do que ligava Ariadne a Teseu: amor, instinto de proteção e acalento. Mas, em vez desse suéter, é um outro fio que os une, pelo menos indiretamente. Trata-se da “linha” criada pelo texto escrito, construída a partir de palavras. Desde o início de sua “história de amor”, conforme sugere o título do conto, Pomba enamorada, para conquistar aquele que ama, expressa seus sentimentos através de cartas que, por serem textos, também possuem um universo marcado por linhas, pontos, tramas, urdiduras. Movida pelo sentimento, “[n] esses dias de expectativa, escreveu-lhe catorze cartas, nove sob inspiração romântica e as demais calcadas no livro *Correspondência Erótica* de Glenda Edwin, que o Rôni lhe emprestou com recomendações” (TELLES, 2004, p. 21 – grifo da autora).

Além das cartas, ela também se comunica com o moço através do telefone. Em uma das conversas telefônicas, quando ela o convida para ir ao cinema assistir a um filme, tem como resposta o silêncio de Antenor, revelando não haver reciprocidade de sentimento da

parte dele. Diante da situação constrangedora, em uma pequena frase ela consegue traduzir simbolicamente, nesse momento, a falta de interesse do moço por ela: “Acho que caiu *a linha*, ela sussurrou, apoiando-se na mesa, meio tonta” (TELLES, 2004, p. 21 – grifo nosso). A passagem nos traduz a desilusão vivida pela personagem em relação a sua idealização amorosa, o fio do desejo não se concretizou.

Vendo-se incapaz de se unir definitivamente a Antenor, pois ele mais tarde se casará com outra mulher, Pomba enamorada resolve também se casar, e o escolhido é Gilvan, um chofer amigo de Antenor. Gilvan mostrara-se muito atencioso, estando ao seu lado durante todo o tempo em que ela estivera no hospital após tentar suicídio. Em mais três pontos a história da personagem Iygiana se cruza com a história da princesa minóica. De acordo com Junito Brandão,

[t]endo ajudado o herói ático a escapar do labirinto de Cnossos, Ariadne, apaixonada pelo filho de Egeu, fugiu com ele. Quando o navio ateniense fez escala na ilha de Naxos, Teseu a abandonou, adormecida na praia, por amor a outra mulher. Diz-se ainda que foi em obediência a uma ordem dos deuses, que não lhe permitiam desposá-la. Embora em prantos, quando viu o navio de velas desfraldadas já fora da barca, logo se consolou com a chegada intempestiva de Dionísio e seu cortejo de Sátiros e Menades. Fascinado pela beleza da jovem cretense, desposou-a e levou-a consigo para o Olimpo (BRANDÃO, 2005, p. 139).

Ariadne, em algumas variantes do mito, tenta se matar depois de ser abandonada por Teseu. Dionísio é quem a salva da morte, casando-se depois com ela. Em “Pomba enamorada ou uma história de amor”, é Gilvan quem desempenha a função de salvador, conforme pode ser percebido na seguinte passagem em que ela diz : “Gilvan, Gilvan, você foi minha salvação, ela soluçou na noite de núpcias enquanto fechava os olhos para se lembrar melhor daquela noite em que apertou o braço de Antenor debaixo do guarda-chuva” (TELLES, 2004, p. 24-25).

O sonho de amor eterno, a confecção do fio, o afastamento do amado, a união dele com outra mulher, a desilusão amorosa, a tentativa de suicídio, o salvamento realizado por outra figura masculina e a união matrimonial com ela são elementos estruturais que aproximam as narrativas das duas princesas.

A imagem do fio como laço de união amorosa entre o homem e a mulher, ao término da história Iygiana, mostra-se, porém, imbuída de outro valor. Em vez de associar-se à afetividade, a imagem nos remete à idéia de prisão. Para Pomba enamorada, os laços anteriores jamais seriam desfeitos, estaria sempre presa ao seu amado, mas ligada a outro por

quem não nutria os mesmos sentimentos, fato exposto simbolicamente por ela em: “Assinou por puro hábito porque logo em seguida riscou a assinatura, mas levemente, deixando sob a tênue *rede de risquinhos* a Pomba Enamorada e um coração flechado” (TELLES, 2004, p.25 – grifo nosso).

Um aspecto interessante dessa narrativa de Lygia Fagundes Telles é o fato de o texto se prolongar por sete páginas, possuindo apenas um parágrafo. Trata-se de um texto “corrido”, sem divisões ou fragmentações. Numa possível relação com a arte do tricô, do crochê, da costura, temos todo o texto costurado, construído por uma única linha, aquela que representa o verdadeiro amor vivido pela pobre princesa do conto, linha que a mantém, mesmo que separada fisicamente, ligada sentimentalmente ao homem que ela ama de verdade. Uma espécie de sentimento platônico que a faz ainda acreditar num possível “*happy end*” para ela e Antenor, por isso, mais uma vez, mesmo depois de velha, ela se aventura em uma última investida, indo à estação rodoviária, esperando pela aparição do amado conforme fora previsto por uma cartomante a quem visitara. Pomba enamorada mantém vivo o fio do desejo, o que evidencia a existência de um sentimento verdadeiro, sentimento que não sofreu alterações com o passar do tempo, como também ocorre com outros relacionamentos representados por Lygia Fagundes Telles.

O conto “Praia Viva” faz parte da coletânea homônima, publicada em 1944. Nessa narrativa, deparamo-nos com o enredo que entrelaça os destinos de Susana e Francisco, duas pessoas que, no passado, viveram uma intensa paixão, mas que se separaram, guardando um pelo outro certo sentimento ainda vivo. Tempos depois da separação, Susana recebe uma carta de Francisco. Na missiva, ele afirma ainda amar a antiga companheira, mas seu real objetivo é avisá-la que ele se casará de novo. Francisco expõe seu desejo de querer voltar no tempo, já que descobrira onde estava o erro que os privou de viverem uma relação duradoura. De acordo com as palavras dele, seu desejo era de também

[v]oltar ao quarto caiado de azul, surpreender de novo o seu olhar apreensivo para a fronha branca onde, em letras vermelhas, *alguma menina bordara*: o amor faz passar o tempo, o tempo faz passar o amor. E sentiria ainda a sua boca bem junto ao meu ouvido: “Mentira isso, não é? Diz que é mentira!” (TELLES, 1944, p.21– grifo nosso).

O bordado da fronha traduz uma realidade muito presente nos relacionamentos amorosos, em especial naqueles modernos, norteados por laços cujos princípios estão bem distantes da afetividade e do companheirismo esperados. São relações movidas por interesse

ou conveniência, elo de pouco valor ou força a ponto de não manterem os indivíduos unidos por muito tempo.

Não é o que ocorre com Susana e Francisco, os laços que os unem são verdadeiros, eles continuam se amando, é a existência e permanência desse vínculo que motiva essa mulher a lutar por seu antigo companheiro, esperando retomar seu relacionamento com ele: “[...] Ele ainda me ama! Está claro! – apertou a carta na mão. Está claro! Recomeçaremos, sim, a intrusa que saia. Tomar o meu lugar... Mas se estou viva!” (TELLES, 1944, p.27).

Francisco dizia na missiva que se casaria no dia seguinte, fato que aumentava as esperanças de Susana, era possível que a nova união fosse evitada. Ao conversar com a filha da empregada, é que a mulher vê suas chances tornarem-se desilusões, a menina diz que a correspondência, conforme fora explicado pelo carteiro, havia sido entregue na casa errada e lá permaneceu alguns dias até ser corretamente redirecionada. Diante da situação, Susana percebe que o casamento de Francisco já se encontrava consumado, o que a deixa infeliz e obrigada a se conformar com o fato.

Profundamente marcados pelo amor, alguns seres de Lygia Fagundes Telles dificilmente vivenciam os prazeres e as glórias desse sentimento, muito pelo contrário, ele os envolve em enredos em que a tristeza e a incompletude anímica tornam-se companheiras íntimas daqueles que amam. Se a ausência de laços afetivos é um algoz para muitos indivíduos do universo da autora, o estabelecimento de vínculos amorosos não é diferente, fazendo-os viver infortúnios tão intensos quanto aqueles que não adentram o universo do amor.

Diante do amor, a infelicidade se instaura oriunda de diversas fontes, dentre elas, destaca-se a morte, aquela que rouba dos indivíduos seus objetos de desejo. Como é afirmado por Nelly Cecília P. B. Rocha: “É característico em narrativas de Lygia que o impulso de destruição se apresente associado ao amor [...]”(ROCHA, 2000, p.73). A esse impulso de destruição, relaciona-se a imagem de Tânatos. Nas palavras de Junito Brandão : “Tânatos²⁰ uma cessação, uma descontinuidade, uma inversão da vida, não *um inimigo físico*. É tão-somente uma fonte de angústia em companhia de outras abstrações, que não foram antropomorfizadas [...]” (BRANDÃO, 1991, p.399 – grifo do autor).

²⁰ Em seu artigo, a pesquisadora usa a forma “Tanatos” e não “Tânatos” como é proposto por Junito Brandão. Usamos a mesma nomenclatura que o pesquisador.

É fruto da atuação desse inimigo amorfo a insatisfação de um significativo número de personagens lygianas, personagens que têm seus destinos marcados pela presença paradoxal de Eros e Tânatos.

Amor e morte freqüentemente caminham juntos nos enredos confeccionados por Lygia Fagundes Telles. A relação entre os dois, porém, quase sempre sofre alterações; ora a morte surge como elemento desequilibrante, impossibilitando a concretização do relacionamento entre os amantes, o que acontece, por exemplo, em “A estrutura da bolha de sabão”, ora a morte é uma consequência direta do amor, dos laços afetivos que envolvem os indivíduos apaixonados. Por amor, as criaturas lygianas são capazes de matar ou de morrer, como acontece nos contos “Venha ver o pôr-do-sol” e “Apenas um saxofone”. Em qualquer um desses casos, o elemento conflitante causador do mal-estar nas personagens é a existência de um sentimento ainda vivo ou exagerado. O fio do desejo não se encontra rompido, continua existindo e desempenhando enorme influência sobre as personagens, determinando atitudes muitas vezes extremadas.

Em “Venha ver o pôr-do-sol”, a personagem Ricardo mantém vivos seus sentimentos por Raquel, sua antiga namorada. Após o término do namoro com o moço, Raquel envolve-se com um homem bem mais velho e rico, uma relação baseada apenas em interesse, pois não existem sentimentos reais e profundos a enlaçá-los. A insatisfação de não ter mais ao seu lado o antigo amor, faz com que Ricardo chegue ao extremo de preferir ver a amada morta que nos braços de outro homem, entrelaçando-se a um outro destino. Enquanto para Raquel, Ricardo é apenas um fato do passado, para ele, ela representa muito, a ponto de fazê-lo cometer um crime. Sob a desculpa de uma despedida, o rapaz marca um encontro com a jovem, ao aceitar o convite para assistir ao pôr-do-sol em um cemitério, Raquel inicia sua *via crucis* rumo à morte, uma morte planejada e executada sob o signo do amor, da paixão, como explica Vera Maria Tietzmann Silva: “ele mata Raquel, *porque* a ama e não *apesar de* amá-la” (SILVA, 1992, p.25 – grifos da autora).

Sentindo-se vinculado a Raquel, Ricardo trama a morte dela e faz disso uma vingança, pois ele não aceita o fato de ser rejeitado pela jovem:

- Eu gostei de você, Ricardo.

- E eu te amei. E te amo ainda. Percebe agora a diferença? (TELLES, 2004, p.31).

Também motivada por um amor profundo, Luisiana, protagonista do conto “Apenas um saxofone”, apela para uma atitude extremada. Depois de entregar-se demais a um relacionamento com um rapaz bem mais jovem, ela se encontra perdidamente apaixonada por

ele e pressionada por tamanho sentimento, como ela mesma explica: “Comecei a ficar irritadiça, inquieta, era como se tivesse medo de assumir a responsabilidade de tamanho amor” (TELLES, 2004, p.137). Luisiana faz vários pedidos ao rapaz, pedidos a partir dos quais ele deveria provar seu amor por ela, sufocada pela pressão amorosa expressa pelo cumprimento de seus pedidos, a última prova de amor imposta, liberta Luisiana dessa opressiva relação de amor: “Se você me ama mesmo, eu disse, se você me ama mesmo então saia e se mate imediatamente” (TELLES, 2004, p.138). Com a concretização do desejo da protagonista, duas mortes são processadas; a morte de seu amante e dela própria, morte metafórica que representa o abismo interior de que sua alma é tomada: “[...] fiquei até comovida quando me vi de cabeleira elétrica e olhos vidrados. ‘Meu nome é Luisiana, me diz agora o ectoplasma. Há muitos anos mandei embora meu amado e desde então morri’”(TELLES, 2004, p. 132). Em sua morte metafórica, a personagem principal é obrigada a conviver com um algoz a torturá-la, trata-se do sentimento que ela tem pelo seu amado, um fio de desejo em que ela permanece enredada.

Semelhante à morte de Luisiana, é a de Luís Felipe, personagem do conto “Os mortos”, ele também está morto, o que está simbolizado no seu total desligamento da vida de sua antiga esposa, a narradora e protagonista do conto.

Depois de abandonada pelo marido, a personagem principal da história, tal como muitas outras, recompõe, a partir da rede discursiva memorialística, os fatos de que resulta sua atual condição de angústia. Após planejar seu envolvimento com Luís Felipe — uma relação sem vínculos afetivos — a narradora se viu traída pelos sentimentos, apaixonando-se profundamente pelo homem:

Quero que saiba que planejei tudo friamente. Nunca pude supor que depois viesse a amá-lo desse jeito, com um desejo que me vara até o fundo, lá nas raízes. E ao mesmo tempo, em meio do desejo, esta ternura mansa que me faz sentir paina, musgo, rasa assim como um chão de musgo, Luís Felipe, eu serei musgo para você pisar, deite-se em mim, meu amor, chore em mim, e ficarei mais aveludada, mais tenra... (TELLES, 1970, p.160).

Desde o início, o fio do desejo a enlaçara àquele homem que já não estava ao seu lado. Depois de uma conturbada convivência amorosa, Luís Felipe encontrou fora do casamento outros laços afetivos; consciente dessa relação extraconjugal, a protagonista tenta agir de forma controlada, mas não consegue. Surgem mais brigas e intrigas entre os dois, porém a separação só se concretiza realmente após o abalo sofrido por Luís Felipe com a

morte de Elisa, seu caso amoroso. A traição cometida por Luís Felipe é a prova de que não se sente mais ligado à esposa, só para ela é que o amor continua existindo.

Triturei bem devagar uma folhinha negra que escapou do bule mas não escapou dos meus dentes. Foi então que descobri: eu amava Luís Felipe, eu amava Luís Felipe. Amei-o desde o primeiro instante, desde aquela tarde em que nos vimos pela primeira vez, a roupa mal feita, a gravata torcida, andando meio desajeitado, sem saber direito o que fazer das mãos. Pensei que fosse simples capricho, vontade de dobrá-lo até entortar, orgulho, mas não, não era capricho, era amor, ah, amava-o, amava-o (TELLES, 1970, p.172).

O rompimento entre os dois, o desentrelaçamento entre eles aparece representado por uma imagem que chama a atenção da protagonista, enquanto vê o amado se preparando para ir embora, ela atenta para o fato de que: “Desceu a escada, o cordão do sapato se arrastando, fiquei fascinada olhando para a ponta do cordão” (TELLES, 1970, p.179). Do mesmo modo que as pontas do cordão do sapato não estão entrelaçadas, o destino deles também não, pelo menos para Luís Felipe, porque para a narradora esses laços continuaram firmes, sendo várias vezes confirmados por ela no decorrer de sua confissão.

Semelhantemente ao que ocorre com a protagonista de “Os mortos”, acontece com a de “Delírio”. Margarida também é surpreendida por um sentimento profundo, o amor que a prende a Pedro. No início do relacionamento entre eles, o que unia os dois era a conveniência, pelo menos para Margarida: “Ele era diferente de todos os outros moços e por isso, só por isso gostava de ser vista na sua companhia. Respeitavam-no, faziam silêncio quando falava. Sentia que devia ouvi-lo, embora mal entendesse o que ele queria, embora não o amasse” (TELLES, 1944, p. 59-60).

Enquanto Pedro dedicava a ela todo carinho e afeto, Margarida apenas o usava para se destacar entre as outras pessoas, uma situação que ela não conseguiu manter por muito tempo. O fato de Pedro ser diferente dos demais, de não gostar das mesmas coisas de que a maioria gostava, inclusive Margarida, fez com que o envolvimento entre eles se tornasse um peso para a moça, que se sentiu aliviada ao saber da prisão do namorado. Mesmo distante, Pedro continuava exercendo influência sobre a vida de Margarida, como uma sombra, sua imagem continuava presente, impedindo a retomada da vida anterior ao relacionamento com ele: “Agora estava só. E, no entanto, tudo piorara... Os moços se mantinham à distância, incapazes de tentar, – admiradores de Pedro como eram – um galanteio, uma conquista. ‘É a noiva de Pedro’. E com essa observação, o menos avisado se afastava” (TELLES, 1944, p.62).

Depois de muito investir em outras relações frustradas é que a protagonista percebe a obviedade de um fato que, entretanto, a surpreende por completo, era amor o que sentia por Pedro, era amor o que a inquietava. “Foi aí que começou. A princípio de forma imperceptível, quase. Depois, segura, inevitável. Estranha inquietude apoderou-se dela, descontrolando-lhes as frases, os gestos. O olhar foi ficando disperso, ausente. O riso, nervoso e forçado” (TELLES, 1944, p.64). O peso da antiga relação foi substituído pela inquietação da perda, afligiu-a não ter mais ao seu lado o homem com quem se habituara, a vida de Margarida foi, aos poucos, se tornando um labirinto em que se encontrava perdida, sem nenhum norte a seguir: “Na rua deserta, ficou um instante imóvel, a escutar. Só ruídos abafados, passos perdidos e falas indistintas o vento trazia. Soluçando convulsivamente, apertou o rosto entre as mãos. Pedro não voltaria mais. Sentiu que ele não voltaria nunca mais” (TELLES, 1943, p.67).

A conveniente situação de antes, o elo de puro interesse tornara-se amor, transformando-se em fios de desejo. Na cama de um hospital, onde foi parar depois da queda que sofrera, Margarida rememora o passado e sonha, ou melhor, delira, ao imaginar o reencontro com o amado, que aconteceria durante a procissão que ela ouve passar na rua, mas antes de concretizar o reencontro, a morte chega-lhe docemente. Sem o amor que atormenta sua alma, Margarida vivencia um definhamento que culmina com sua morte, a queda sofrida representa também a queda que se processou dentro dela.

Em “A estrutura da bolha de sabão”, a força destrutiva de Tânatos impede outra vez a realização do elo amoroso entre indivíduos. Tem-se novamente uma narradora a recompor na memória seu envolvimento com um homem, no caso, um físico, reconhecido principalmente por estudar a estrutura de bolhas de sabão. Na realidade, nada de concreto acontece entre eles no decorrer do enredo, pelo fato de o homem estar preso a uma outra mulher. Sugere-se apenas existir entre eles uma afinidade, um fio de desejo que, além de dificultado pela presença de uma outra pessoa, é impossibilitado pela força da morte, inimiga injusta contra quem não adianta lutar.

Situação bem semelhante é vivida por Raíza, de “Verão no aquário”. A existência de um triângulo amoroso e a ação intempestiva da morte atuam sobre sua relação com André. No entanto, comparada à situação da narradora de “A estrutura da bolha de sabão”, a experiência de Raíza é bem mais complexa, pois, em vez de ter como rival uma estranha, ela disputa arduamente o amor de um homem com uma pessoa que lhe é muito íntima, a própria mãe. Dividindo o mesmo campo de batalha, o apartamento onde convive com a mãe e a tia, a luta de Raíza é mais injusta do que aquela do conto citado, pior ainda é o desfecho da relação.

Diferentemente do físico que é açoitado por uma doença incurável e que morrerá vitimado por ela, André morre, mas pelas próprias mãos. Ele se mata e sua morte não está vinculada a uma concepção filosófica negativa, pelo contrário, ela se apresenta como uma espécie de redenção, uma libertação tanto no plano material quanto simbólico. Como é exposto por Raíza, a morte do rapaz é revestida de valor transcendental.

Os joelhos no chão duro. E a oração feita em voz alta, as mãos fortemente entrelaçadas. Havia alegria em sua voz, alegria de ter vencido o medo, pela terceira vez tê-lo vencido diante do fio da navalha. As antigas cicatrizes indicavam, experientes, a direção dos golpes. E a dor virando quase um prazer a fechar num espasmo os maxilares fundidos. A vertigem (TELLES, 1998, p. 192 – grifos nossos).

Na descrição imaginada por Raíza, vê-se como, para ela, a morte de André trouxe a ele algo que outras vezes ele havia buscado, mas não alcançado, a libertação. Assim a moça interpreta o fato, no entanto, as próprias imagens envolvidas na cena apontam para esse sentido, ao se referir à imagem de “o fio da navalha”, Raíza adentra o universo do simbólico. Esse outro fio, também presente na obra da escritora-tecelã, é estudado por Chevalier e Gheerbrant. Sobre esse símbolo, os pesquisadores explicam que ele representa a dificuldade de se passar a um estado superior; eles afirmam que o símbolo mais usado para representar a ruptura de níveis e a penetração em um outro mundo, de constituição supra-sensível, seja ele dos mortos ou dos deuses, é aquele do fio da navalha.

4.3 Desentrelaçando destinos

Contradizendo as expectativas do senso comum, os relacionamentos estabelecidos entre homens e mulheres das narrativas lygianas não duram “para sempre”. Os fios que enlaçam um ao outro se enfraquecem, muitas vezes, rompendo-se definitivamente, deixando para o casal apenas recordações ou marcas indelévels.

A desconstrução desses laços afetivos entre amantes ou familiares, em grande parte dos textos lygianos, é a responsável pelo isolamento vivenciado pelos seres ficcionais da escritora. Como consequência dessa situação é que se tem a atmosfera a que se refere Nely Novaes Coelho num ensaio em que discute o mundo fictício de Lygia Fagundes Telles: “Focalizadas sempre no plano das relações humanas, as personagens que habitam o seu mundo ficcional são todas, criaturas interiormente desarvoradas, perdidas em si mesmas,

afundando-se na própria consciência como em areias movediças” (COELHO, 1971, p.139). Desarvoradas e isoladas, vivendo esse momento de consciência introspectiva, as personagens lygianas “já nascem condenadas à solidão; esta não surge condicionada por uma falha no relacionamento entre os homens, mas é parte constitutiva do ser humano” (COELHO, 1971, p.143). Concordamos com o que é exposto por Coelho, realmente a solidão do universo lygiano não é de caráter sociológico, mas ontológico. Na realidade, o fracasso ou erro do relacionamento ocorre como consequência do estado interior incomum que esses indivíduos trazem consigo desde a infância.

Perdidas dentro de seus próprios labirintos, a felicidade e a auto-realização tornam-se um sonho utópico, uma realidade inalcançável. Conhecedores de suas essências, esses seres têm consciência de seus pecados e dos limites a que seus destinos estão impostos, eles não se escondem atrás de uma aura ou máscara de ingenuidade, muito pelo contrário, assumem seus erros e se penalizam por eles, como acontece com a personagem do conto “O cacto vermelho”:

Para minha perdição, todos me perdoaram! [...]

Louco, eu! que desgraçado, que mil vezes desgraçado! E de que modo convencê-los da verdade? Um arrepio de horror faz estremecer minhas entranhas e um desalento de morte vai orvalhando de um suor gelado todo o meu corpo. Não, leitor, não é que a idéia de ser louco me apavore, não é isso... Para mim, nada significa passar o resto da vida a uivar numa cela, desgrenhado e nu, numa escuridão ainda mais negra e mais fétida do que a das sepulturas. É que preciso muito mais do que isso para a minha salvação, compreendes? (TELLES, 1944, p.189).

A condição existencial desses seres é marcada por uma solidão e angústia tamanhas que suas identidades acabam sendo construídas sobre concepções autoavaliativas mordazes, tais indivíduos não padecem de piedade para consigo mesmos, cômicos de seus reais sentimentos, eles se mostram sabedores de suas agonias, assumindo seus fados e se distinguindo dos demais indivíduos. As criaturas lygianas não dividem seus pecados, elas se autoflagelam, mas com honra, pois, como Adão, descobrem-se nuas diante da face de Deus, elas acabam expulsas do paraíso e pagam caro por não pertencerem ao mundo alienado e ingênuo do cotidiano, um mundo de pessoas cegas. Distantes dos indivíduos cotidianos, as personagens da autora enxergam bem e sem ingenuidade o mundo circundante; conhecedoras das regras do jogo mundano, elas podem avaliar perfeitamente sua posição dentro dele, na maioria das vezes, uma posição de desvantagem. Assim vemos os pensamentos de Kori, da narrativa “Você não acha que esfriou?”, a moça assume as características que herdou da

família, aspectos que marcam sua personalidade e constituem elementos de grande influência para sua vida.

Feias e ricas. Mas sem perder as ilusões, jamais. Até eu, este cocô de mulher, me apaixonar perdidamente por esta beleza de homem e ainda esperando que ele, apaixonado pelo outro, compreende? Um caso especial, diria a mãe. Especialíssimo. E se eu fosse um homem? Ele ia se apaixonar por mim? Não ia não, em homem eu seria o mesmo desastre e Armando era um esteta (TELLES, 2005, p.91).

Assim como são conscientes de seus abismos interiores, as personagens de Lygia Fagundes Telles também têm pleno conhecimento de suas relações umas com as outras, se superficiais ou não, as redes que unem tais seres são muito bem conhecidas.

O término do amor não constitui um fato a ser dissimulado ou ignorado, pelo contrário, é exposto e avaliado, até mesmo cobrado. É o que ocorre no conto “Lua crescente em Amsterdã”. O casal que se encontra perdido na cidade holandesa experiencia uma situação desconcertante: em um jardim — “é o jardim do amor”, como diz uma das personagens — os dois vivenciam algo bem diferente do sentimento amoroso, Ana e o companheiro tornam explícito o desligamento um do outro, fato que deixa marcas em ambos, já que se encontram sujos.

– Nos sujamos quando acabou o amor. Agora vem, vamos dormir naquele banco. Vem, Ana.
Ela puxou-lhe a barba.
– Quando foi que fiquei assim imunda, fala!
– Mas eu já disse, foi quando deixou de me amar.
– Mas você também – ela soqueou-lhe fracamente o peito. – Nega que você também...
– Sim, nós dois. A queda dos anjos, não tem um livro? Ah, que diferença faz. Vem. (TELLES, 2005, p.171).

O sentimento afetivo entre eles (ou melhor, a ausência dele) torna-se um peso para os indivíduos envolvidos nessas complicadas relações marcadas pela perda dos vínculos, pela desestruturação do fio do desejo: “Abriu os braços. Tão oco. Leve. Poderia sair voando pelo jardim, pela cidade. Só o coração pesando – não era estranho? De onde vinha esse peso? Das lembranças? Pior do que a ausência do amor, a memória do amor” (TELLES, 2005, p.172). Diferentemente do casal de mármore – uma estatueta de que se lembrara o companheiro de Ana –, as duas personagens não possuem mais os elos afetivos a uni-los, elos de amor, de desejo, vínculos que os enlacem, como ocorre com os amantes de pedra: “– Um abraço tão

apertado – ele disse. – Acho que este é o jardim do amor. Tinha lá em casa uma estatueta com um anjo nu fervendo de desejo apesar do mármore, todo inclinado para a amada semi-nua, chegava a *enlaçá-la*” (TELLES, 2005, p.168 – grifo nosso).

Em vez de fios que envolvam os dois, que entrelacem seus destinos, as únicas linhas aqui presentes são aquelas que metaforicamente constroem o silêncio existente entre eles: “O silêncio foi se fazendo de pequenos ruídos de bichos e plantas até formar *um tênue tecido* que perpassava pela folhagem, enganchava-se imponderável numa folha e prosseguia em ondas até se romper no bico de um pássaro” (TELLES, 2005, p.173 – grifo nosso).

A perda do sentimento que outrora os uniu faz com que se percam, sem saber o que fazer, resta-lhes o desconcerto: “– Estou ouvindo uma música, a gente podia dançar. Se a gente se amasse a gente saía dançando...” (TELLES, 2005, p.173). As coisas poderiam ser diferentes se ainda se amassem, mas é a apatia e não o amor que se interpõe entre os dois. Situação semelhante vivencia o casal de “Noturno Amarelo”, eles também experimentam o peso da apática relação que ainda sustentam. Fernando e Laura, de certa forma, passam por um episódio muito parecido àquele de “Lua crescente em Amsterdã”, os dois também se encontram num momento em que se torna claro o desenlace entre eles, fato mais percebido e insustentável para Laura:

Através do vidro, a estrela maior (Vênus?) pulsava reflexos azuis. Gostaria de estar numa nave, mas com o motor desligado, sem ruído, sem nada. Quieta. Ou neste carro silencioso, mas sem ele. Já fazia algum tempo que queria estar sem ele, mesmo com o problema de ter acabado a gasolina (TELLES, 2004, p.303).

Guiada pela estrela que vê no céu, Laura faz uma viagem epifânica ao passado. Ela volta no tempo para expiar algumas culpas e conseguir o perdão daqueles que magoou, mas antes de iniciar seu *tour*, ela ainda divaga sobre aquilo que ainda está preso ao presente, um presente que lhe traz incômodo, a vida que continua dividindo com Fernando. Dentro de sua cabeça, ela projeta na imagem do fio o seu relacionamento com o companheiro, uma relação “enrolada”:

Se ao menos ele não fizesse aquela voz para perguntar se por acaso alguém tinha levado a sua caneta. Se por acaso alguém tinha pensado em comprar um *novo fio dental* porque este estava no fim. Não está, respondi, é que ele se enredou lá dentro, se a gente tirar esta plaqueta (tentei levantar a plaqueta) a gente vê que o rolo está inteiro mas enredado e quando *o fio* se enreda desse jeito, nunca mais!, melhor jogar fora e começar outro rolo. Não joguei. Anos e anos tentando *desenredar o fio* impossível, medo da solidão? Medo de me encontrar quando tão ardentemente me buscava? (TELLES, 2004, p.304).

Dentro de um relacionamento “enredado”, assim se encontram Laura e Fernando, para eles também o melhor seria começar “outro rolo”, outro fio do desejo, mas permanecem presos um ao outro, envolvidos por fios bem diferentes daqueles que os uniram, fios que agora os enforcam e os aprisionam.

A imagem do fio dental enredado nos remete a um outro conto em que também em objetos se encontra projetada a relação insatisfatória vivida por antigos amantes. Trata-se da narrativa “Os objetos”. Enquanto tece seu colar de contas, Lorena conversa com o marido Manuel.²¹ Em determinado momento, o fluxo contínuo daquele trabalho é interrompido: “Com a ponta da agulha ela tentava desobstruir o furo da conta de coral. Franziu as sobranceiras” (TELLES, 2005, p.267). Obstruído estava o relacionamento entre os dois, o fio do desejo, de conservação, já não mais os entrelaçava. Lorena não amava mais aquele com quem dividia sua vida, os dois sabiam disso.

- Tenho então uma mensagem para Deus – disse ele e encostou os lábios na face da imagem. Soprou três vezes. Cerrou os olhos e moveu os lábios murmurejantes. Tateou-lhes as feições como um cego.
- Pronto, agora sim, agora é um anjo vivo.
- E o que foi que você disse a ele?
- Que você não me ama mais.
- Ela ficou imóvel, olhando. Inclinou-se para a caixinha de contas.
- Adianta dizer que não é verdade?
- Não, não adianta (TELLES, 2005, p.268).

Diante dessa realidade, Lorena talvez quisesse fazer com o marido aquilo que ela faz com a conta obstruída: “Ela deixou cair na caixa a conta obstruída e escolheu outra. Experimentou o furo com a ponta da agulha” (TELLES, 2005, p.267). Da mesma forma que abandonara a conta, a melhor solução seria mesmo abandonar aquele homem por quem não sentia nada a não ser piedade. Mas para ele, para Manuel ainda estão vivos os antigos sentimentos, ainda ama Lorena e deixa clara sua condição frente à morte dos elos afetivos que antes existiam entre eles: “– Veja, Lorena, veja... Os objetos só têm sentido quando têm sentido, fora disso... Eles precisam ser olhados, manuseados. Como nós. Se ninguém me ama, viro uma coisa ainda mais triste do que essas porque ando, falo, indo e vindo como uma sombra, vazio, vazio” (TELLES, 2005, p.268).

²¹ Na última versão do conto, publicada em *Meus contos esquecidos*, Lygia Fagundes Telles altera o nome da personagem, de Miguel ela passa a se chamar Manuel.

O conto “Os objetos” lembra muito uma outra antiga narrativa de Lygia Fagundes Telles. Trata-se de “A viagem”, conto que aborda o relacionamento entre Augusto e Heloísa. A mulher muito se parece com Lorena, sempre envolvida com o barulho metálico de suas agulhas. Do mesmo modo que a outra tecelã, Heloísa pouco dá atenção ao diálogo que mantém com o marido, Augusto dirige-se a ela para perguntar-lhe se teria ouvido ou não o barulho da locomotiva de um trem que possivelmente passara ali perto, mas a mulher mantém-se comprometida com o trabalho.

Ela tricotava sob a luz do abajur. Respondeu sem erguer a cabeça inclinada sobre o trabalho.

[...]

A mulher baixou o olhar para o trabalho. As agulhas reiniciaram sua luta metálica e cadenciada (TELLES, 1958, p. 142 e 143).

Augusto, da mesma forma que Manuel, é um homem açoitado pela loucura. Desde pequeno, ele se mostra incomodado por essa insistente imagem de uma locomotiva a persegui-lo, chamando-o, incitando-o para uma viagem desconhecida. A fixação pelo som dessa locomotiva e a impossibilidade da existência dela, pois ali onde morava era impossível haver trilhos em que passassem trens, aumentam a preocupação da esposa com o seu estado de saúde. “Ele entrou, deu um giro em redor da poltrona onde ela estava e apanhou o jornal. Notou por um momento — mas só por um momento — que ela estava mais pálida e as agulhas mais frenéticas. ‘Heloísa é tão cansativa às vezes...’ — pensou abrindo indiferente o jornal” (TELLES, 1958, p.150). A atitude frenética das agulhas de Heloísa é fruto do medo que lhe causam as estranhezas do esposo.

Em meio a um devaneio, durante o qual ouviu mais uma vez o chamado do trem, Augusto é tomado por imagens semelhantes a um sonho, nelas ele vê representada sua relação com a esposa:

Sentiu-se flutuar, ligeiramente amparado por *fiões* telefônicos, muito longos e bambos, carregados de vozes meio dissolvidas no éter. Sorriu para Heloísa, lá no fim *do fio*, menorzinha do que uma formiga. E aos poucos, rompendo o silêncio branco, o estertor da locomotiva foi-se aproximando, cada vez mais forte, mais forte, a chamá-lo com uma insistência suave e ao mesmo tempo obstinada, “Augusto, Augusto!...” Saltou para o chão, “me espere!” (TELLES, 1958, p.150).

Diferentemente da força emitida pela locomotiva, estão os fios que unem Augusto e Heloísa, são fios de desejo que se encontram “bambos” e distantes. Entre eles não existe

mais a cumplicidade do amor, a reciprocidade da paixão, só resta o tédio de uma relação já dissolvida pelo tempo, os dois pertencem a mundos diferentes, mesmo dividindo o mesmo espaço.

Sob o impacto do olhar dela – aquele olhar reto, penetrante – ele baixou a cabeça. Gostaria, sim, de falar-lhe sobre o trem, sobre a antiga promessa da extraordinária viagem, mas ela entenderia? Não, claro que não. Fazia parte de outros trens, de outras viagens, tão lucidazinha, tão prática!... Há muito já não falavam mais a mesma língua. Onde estava a Heloísa que conhecera, onde estava? E quem era essa que agora o inquiria com um olhar mais frio e mais metálico do que as agulhas do suéter? “O suéter é para mim” – lembrou-se num enternecimento. Ela o amava. Mas e daí? (TELLES, 1958, p.151).

Enquanto a mulher tece para ele um suéter, Augusto tece divagações e devaneios, enquanto ela se encontra presa ao mundo da lucidez, ele vagueia pelo da fantasia, da imaginação e da loucura. Era a mulher a ponte que o mantinha preso à realidade, depois de distanciar-se do trabalho, seu contato interpessoal se restringia apenas ao convívio com a esposa, era ela o seu único vínculo com a sanidade:

“Não quero remédios, quero paz” – dizia constantemente a Heloísa. Mas Heloísa era obstinada. E lá vinha com seus olhos metálicos, com *suas agulhas metálicas*, insistindo em trazê-lo à realidade, a tola... Ignorando que a única realidade era o trem (TELLES, 1958, p.154 – grifos nossos).

Não fica claro textualmente se a loucura é a principal causa do desamor do casal, ou se esse desentrelaçamento aconteceria mesmo se ela não existisse. Fica explícito apenas que o som da locomotiva torna-se mais significativo para Augusto do que a sua relação com Heloísa, ele não a ama, mas por piedade, queria poupar-lhe sofrimentos.

Sentando-se na cama, encarou-a. Ela falava com aquele seu jeito suave, movendo brandamente *as agulhas de tricô*.
– Meu suéter. Em seguida, *minha Penélope* começará um tapete...
Ela teve um sorriso melancólico. E pela primeira vez ele atentou para sua magreza. Além do mais, a cabeleira encaracolada pareceu-lhe inexplicavelmente *em desalinho*. Baixou a cabeça, consternado. Se houvesse uma maneira de impedir que se preocupasse, que sofresse, se ao menos pudesse explicar-lhe... Amava-a ainda? Não, não era mais amor: de tudo restara apenas uma remota ternura misturada a uma certa piedade, afinal, ela não passava de um carneirinho louro e tonto, balindo desconsoladamente naquele vale sombrio (TELLES, 1958, p.155-156).

As linhas que têm em suas mãos não são as mesmas que outrora enredavam os seus destinos, Heloísa e Augusto não estão mais entrelaçados pelo fio do amor, apenas por

vínculo de sentido e de valor menores, um conformismo que norteia grande parte das relações entre as personagens de Lygia Fagundes Telles.

Ao contrário do que ocorre com o casal do conto “Praia Viva”, os laços afetivos existentes entre muitos amantes da obra lygiana tendem a sofrer a influência do tempo, seguindo as palavras oraculares do fio bordado na fronha da jovem Susana. Nas letras vermelhas bordadas, encontram-se preconizados muitos relacionamentos trazidos pelas narrativas da escritora. Relacionamentos como o de Alice e Eduardo, as personagens do conto “A ceia”. A narrativa tem como enredo o último encontro do casal; um jantar num modesto restaurante. As duas personagens dramatizam uma espécie de relacionamento muito encontrado na narrativa de Lygia Fagundes Telles; trata-se da relação amorosa entre indivíduos de idades bem diferentes. Tem-se na diferença de idade um primeiro elemento conflitante, pertencentes a diferentes mundos, os indivíduos sofrem com o surgimento dessa incompatibilidade “temporal” e outras decorrentes dela. Pontos de vista, comportamentos, gostos e sonhos tão díspares tornam impossíveis os laços de união entre os envolvidos. Nesse jogo, quem tende a sair perdendo é o indivíduo de mais idade, ele se torna incapaz de seguir o “ritmo” do companheiro mais jovem e acaba sendo substituído por um outro mais novo.

É o que acontece com Alice, que vê seu amado agora preso a uma jovem a quem ele chama de Lili. Deixada e substituída por uma outra bem mais nova, Alice tenciona, com o encontro, conseguir fazer com que Eduardo não rompa de vez com os laços que durante quinze anos os uniram, num pedido que beira a uma forma de clamor, ela luta por um único vínculo com o homem, o de amizade, pelo menos.

– Mas ao menos, Eduardo... ao menos você podia ter esperado um pouco para me substituir, não podia? Não vê que você foi depressa demais. Será que você não vê que foi depressa demais? Não vê que ainda não estou preparada? Hein, Eduardo?... Aceito tudo, já disse mas venha ao menos de vez em quando para me dizer um bom dia, não peço mais nada... É preciso que vá me acostumando com a idéia de te perder, entendeu agora? Venha me ver mesmo que seja para falar nela, ficaremos falando nela, é preciso que me acostume com a idéia, não pode ser assim tão brusco, não pode! (TELLES, 2005, p.126-127)

O que deveria ser um encontro amigável, aos poucos vai se tornando constrangedor para ambos. Diferentemente de Alice, Eduardo não vê possibilidade alguma de continuarem se encontrando, pois percebe que tais encontros não seriam benéficos, tendo por base o que acontecera no anterior e naquele que agora vivenciavam, duas situações em que eram visíveis o descontrole e a humilhação experienciados por Alice. No fundo, o rapaz parece zelar pelas imagens dele e da antiga companheira: “– Não se torture mais, Alice, ouça!

– começou ele com energia. Vagou o olhar aflito pela mesa, como se nela buscasse as palavras. – Você devia mesmo saber que mais dia, menos dia, tínhamos que nos separar, nossa situação era falsa” (TELLES, 2005, p.126).

A falsidade da relação é uma idéia da qual Alice não compartilha, para ela os vínculos entre eles não estão de todo desconstruídos. Diante da atitude de Eduardo, trocando-a por uma outra mais nova e negando a ela uma ligação menos significativa, Alice se sente traída, o que torna explícito a partir da alusão que faz à “Última ceia”, referência contestada por Eduardo:

– Quem diria, amor? Nossa última ceia. Não falta nem o pão nem o vinho. Depois, você me beijará na face esquerda.

– Ah, Alice... – E ele riu frouxamente, sem alegria. – Não tome essa ar assim bíblico, ora, a última ceia. Não vamos começar com símbolos, quero dizer, não vamos ficar aqui numa cena patética de separação. Tudo foi perfeito enquanto durou. Agora, com naturalidade... (TELLES, 2005, p.128-129).

Antes da união entre os dois, Eduardo e Lili, um outro fio se estabelecerá para possibilitar a união entre ele e a moça, trata-se do fio que devolverá, ou melhor, simulará a imagem de ingenuidade, de perfeição de Lili, identidades contestadas por Alice, conhecedora das artimanhas do universo feminino.

– E naturalmente vai vestida de noiva, ah, sim, a virgenzinha. Já dormiu com todos os namorados, mas isso não choca mais ninguém, imagine. Tem o médico amigo que *costura* num instante, tem a pílula, morro de inveja dessa geração. Como as coisas ficaram fáceis!

– Cale-se Alice.

– Como você já é uns bons anos mais velho, ela mandou *costurar*, questão de princípio. E vai chorar na hora, fingindo a dor que está sentindo mesmo porque às vezes *a tal costura*...

– Cale-se! (TELLES, 2004, p.132 – grifos nossos).

A costura à qual Lili supostamente recorrerá por questão de princípio, também seria o recurso tomado por Ana Clara, de *As meninas*. O casamento de Ana Clara com seu noivo rico depende dessa costura, ela se refere ao procedimento cirúrgico usando a mesma metáfora. Além dela, Lorena também usa uma metáfora do universo de costura para se referir à operação que devolveria à amiga a falsa virgindade.

Então em dezembro *me costuro* e em janeiro. Valdo faz o vestido. Quero branco. Estilo medieval. Pérolas *um fio de pérolas* brancas. Enormes.

[...]

– E o monte de orienhid que vou emprestar (dar) para o *cerzido* na zona sul?
[...]

Sabe o que é se estruturar? Se forrar de orienhid. Antes *me costuro* e faço um enxoval que o escamoso gosta de me mostrar pros meia-ervejinhãs dele (TELLES, 1998g, p. 41, 61, 88 – grifos nossos).

Em “Um chá bem forte e três xícaras”, o desentrelaçamento amoroso muito se assemelha àquele de “A ceia”. Estabelece-se nos dois textos um triângulo amoroso de estrutura bem semelhante: uma mulher mais velha ama um homem, que por sua vez, encontra-se envolvido com uma mulher bem mais jovem. Desconsiderando as diferenças entre o enredo de cada narrativa, priorizaremos aquilo que têm em comum, e o principal aspecto é o fato de as relações serem desestruturadas pelo mesmo motivo: a perda do desejo causada pela passagem do tempo, manifestada ou em decorrência do envelhecimento do parceiro ou parceira – nos dois casos em questão, é a mulher quem sofre com a devastação do tempo. Alice e Maria Camila são “substituídas” por outras mais novas, o vigor das duas mulheres não se compara ao das jovens, presas tantos anos aos companheiros elas tiveram sua essência sugada pelo relacionamento e agora se encontram como a rosa que Maria Camila vê diante de si, a mesma rosa que teve seu néctar sugado por uma borboleta.

Uma pétala desprende-se da corola e foi pousar na relva. Outra pétala desprende-se em seguida e desenhando um giro breve, caiu num tufo de violetas. Maria Camila estendeu as mãos até a corola da flor. Não chegou a tocá-la. Recolheu as mãos e ficou olhando para as veias intumescidas com a mesma expressão com que olhara para a rosa (TELLES, 2005, p.261-262).

A pele envelhecida da mulher torna mais intensa a saliência das veias, fios de sangue cobertos pelo frágil tecido cutâneo; além disso, a própria pele apresenta sua perda de vigor a partir de fios que se entrelaçam, denunciando a influência dos anos. Enquanto conversa com a empregada Matilde, Maria Camila comenta sobre a visita que receberá, uma jovem que faz estágio no escritório de Augusto, esposo da protagonista. Como explica a Matilde: “– Trabalham juntos – disse Maria Camila passando nervosamente a ponta do dedo sobre *a rede de veias*. – Ela está fazendo um estágio no laboratório” (TELLES, 2005, p.262 – grifos nossos).

Augusto não é mais aquele amante que tem vivo dentro de si o fio do desejo pela esposa. Como a borboleta que é observada por Maria Camila, ele busca uma outra flor da qual

possa sugar o néctar, assim como fez com a mulher. A força motriz dessa relação é o desejo despertado pela juventude da moça, aqueles que já não trazem consigo a flor da juventude, na companhia de jovens tentam restabelecê-la: “– São muito amigos. Os velhos, os mais velhos gostam da companhia dos jovens – acrescentou a mulher dilacerando a pétala entre os dedos” (TELLES, 2005, p.262). Maria Camila sabe que é isso que impulsiona o marido a se aventurar àquele novo relacionamento.

Projetando esse tipo de relação no comportamento da borboleta em relação à flor, Maria Camila manifesta sua repugnância, seu desconcerto frente à tal atitude: “– Por um breve instante Maria Camila fixou-se de novo na borboleta. Teve uma expressão de repugnância. Chega a ser obsceno...” (TELLES, 2005, p.261). Mais do que a ação da borboleta, obscena é a atitude de Augusto, trair a esposa com uma mocinha, é isso o que Maria Camila realmente desaprova.

No enredo da narrativa “A chave”, poderíamos visualizar o futuro da relação entre Eduardo e Lili, de “A ceia”. Depois de se separar e se envolver com uma mulher bem mais nova, seria Eduardo quem experienciaria a injusta posição vivenciada por Alice. Assim como Tomás, Eduardo sofreria com a ação do tempo e se depararia com as divergências conseqüentes dela.

Nesse novo contexto, a atitude de Tomás é bem diferente daquela tomada por Eduardo. Enquanto este, por já não amar a parceira mais velha, se nega a manter a falsidade da relação, aquele tem consciência de sua total adequação ao universo das aparências, fingindo ainda existirem os laços de amor entre ele e Magô, a quem realmente não ama. O sentimento de desamor que sente pela atual companheira fica evidente nos pensamentos que são tecidos interiormente, Tomás já está velho para acompanhar Magô, mas, para ela, isso não estava óbvio, ela não compreendia: “Claro que não compreendia nada a cretina. Festa, festa, festa! O dia inteiro e a noite inteira era só festa, era vestir e desvestir para se vestir em seguida, “Depressa que estamos atrasados!” Atrasados... (TELLES, 2005, p.18-19). Na realidade, atrasado está Tomás, atrasado alguns anos em relação à juventude e vivacidade da mulher com quem divide sua vida.

Análogas às roupas que eram vestidas e desvestidas, eram também as máscaras usadas pelas pessoas daquele círculo. Tomás critica a atitude dos “superficiais”, mas ele também se encontra mascarado, vivenciando uma falsa realidade; mantendo um relacionamento superficial com Magô, ele passa a fazer parte daqueles a quem critica com as seguintes palavras:

Devia haver no inferno o círculo social, aparentemente o mais suportável de todos, mas só na aparência. Homens e mulheres com roupa de festa, andando de um lado para o outro, falando, andando, falando, exaustos, e sem poder dormir, os olhos abertos, a boca aberta, sorrindo, sorrindo, sorrindo... O círculo dos superficiais, de todos engravatados, embotinados, condenados a ouvir e a dizer besteiras por toda a eternidade. “Amém” – sussurrou distraidamente (TELLES, 2005, p.18).

Tomás vivia a superficialidade de seu relacionamento, convivia com uma pessoa que não amava e diante dela tentava não deixar transparecer o que de fato pensava e sentia. Seu discurso, porém, indiretamente parece indicar seus reais sentimentos numa espécie de projeção, ou livre associação. Enquanto conversa com Magô, ele tece comentários ambíguos. O trecho que se segue é um exemplo claro disso, após ouvir Magô dizer que os dois — ela e Tomás —, naquela noite, estavam disponíveis para um jantar, o protagonista tem seus pensamentos expostos pelo narrador do texto e, logo após, conversa com a companheira.

Disponíveis. E como se exprimia bem a sonsa. Contudo, há alguns anos, que enternecedor vê-la roendo as unhas quando se intimidava. Ou morder o lábio quando não sabia o que dizer. E nunca sabia o que dizer. “Vai desabrochar nas minhas mãos” – pensou emocionado até às lágrimas. Desabrochara sem dúvida. Lançou-lhe um olhar. “Mas não precisava ter desabrochado tanto assim.”
Com o gesto lento abotoou a gola do pijama. Levantou os ombros.
– Como esfriou (TELLES, 2005, p.20-21).

A frase final do excerto é ambígua, pois pode se referir à mudança da temperatura ou, mais coerentemente, ao sentimento que tinha pela moça e que agora não mais existe, fato comprovado pelo vocabulário usado para fazer referência a ela – sonsa, cretina –, e a comparação que traça entre ela e Francisca, antiga companheira que ele abandonou antes de se envolver-se de vez com Magô.

Frase semelhante dá nome a um conto da obra *A noite escura e mais eu*. Em “Você não acha que esfriou?” temos como protagonista uma mulher chamada Kori, que mantém um relacionamento extra-conjugal com Armando, amigo de seu marido Otávio.

Kori vive uma dupla inquietação, pois o rompimento dos laços amorosos aparece aqui duplicado: primeiro romperam-se os que a ligavam ao marido e agora se rompem os que estavam estabelecidos entre ela e Armando. O conto, desde o início, expõe a inquietação da protagonista frente à descoberta desse “desprendimento” de laços entre ela e o rapaz.

Ela foi desprendendo a mão que ele segurava e virou-se para a parede. Uma parede completamente branca, nenhum quadro, nenhum furo, nada. Se houvesse ali ao menos um pequeno furo de prego por onde pudesse entrar e sumir. Lembrava-se

agora do mínimo inseto a se enfiar aflito na frincha da argamassa de cal, forçando a entrada até desaparecer, estava fugindo. A evasão dos insetos é mais fácil, pensou e entrelaçou as mãos (TELLES, 2004, p.86).

Semelhante ao que ocorre com a personagem do conto “A chave”, o desapego em relação ao outro é evidenciado por atitudes e pensamentos de que só ela sabe o valor. Aos olhos do leitor, resta apenas a ambigüidade de ter ou não entendido o que fora exposto pelo discurso da personagem.

– Sê afável, mas não vulgar – murmurou ao aconchegar o lençol em dobras de gargantilha até o pescoço. É uma citação, Armando.
Ele inclinou-se bem-humorado sobre a mulher que se esquivou.
– Faz uma citação importante, desconfio que é importante, e depois fica aí se escondendo.
– Não estou me escondendo, Armando, estou com frio. Você não acha que esfriou? (TELLES, 2004, p.91).

Análogo ao que ocorrera no excerto da narrativa anterior, a frase da personagem assume uma ambivalência semântica, podendo se referir tanto à mudança da temperatura quanto ao apagamento da chama do desejo entre os dois. Um dos motivos causadores desse desinteresse é a descoberta feita por Kori de que Armando, na realidade, não a ama, mas a usa para se aproximar de Otávio, por quem ele nutre um sentimento mais genuíno. Ao lado de Kori, o rapaz teria maiores chances de se aproximar do outro e, além disso, também conseguiria mais informações sobre ele. Uma interessante relação pode ser traçada entre a situação estabelecida e o nome do moço, que, na verdade, estaria “criando essa armação” com que buscava alcançar determinados objetivos. Ele estaria “armando” um determinado esquema, uma espécie de trama envolvendo os três em um triângulo amoroso.

A par de tudo, Kori decide fazer parte da “armação”, tornando o jogo mais complexo. Em vez de um triângulo, ela forma teoricamente um quarteto amoroso, mentindo sobre a existência de uma quarta pessoa com quem Otávio manteria um relacionamento paralelo. Usando o discurso, ela altera as posições do jogo, de vítima ela ascende ao plano de algoz, tecendo uma teia discursiva em que Armando se encontra preso e se debatendo desesperadamente. Em vez de laços humanos, o que ela tece é uma rede discursiva, um aprisionamento invisível criado por mentiras concatenadas umas as outras.

– Acho que agora podemos falar francamente. Ou não? Você sabe, o nosso casamento foi de pura conveniência, eu me apaixonei perdidamente. Perdidamente. E o amado Otávio queria apenas fazer um bom negócio e fez, você sabe bem, com o tempo as coisas foram entrando em seus lugares, se a querida mãezinha fosse viva

ela diria que esse casamento foi muito especial, ele precisava de dinheiro. Eu precisava de amor. Ele tem todo o dinheiro que quis ter, paguei caro, concordo, mas a gente não tem mesmo que pagar pelas emoções? Que não duram muito, desde o nascimento do Júnior não temos mais as chamadas relações sexuais. Resolvemos assim, tranqüilamente. E se o clima tem pesado um pouco é porque tem aí uma novidade... (TELLES, 2004, p.94).

A novidade é a existência da mulher com quem supostamente Otávio teria um relacionamento, uma revelação inesperada para Armando. Ainda insatisfeita, Kori intensifica o desapontamento do rapaz ao dizer que a moça estava grávida, restando a Armando o desconforto e desnorsteio causados pelas mentiras de Kori.

Ele saiu num andar vacilante. Assim de costas, com o chambre largo e um tanto curvo, ele pareceu ter envelhecido de repente. Ela afastou-se do espelho e abriu as torneiras. Lançou ainda um olhar até o quarto onde ele estava andando assim meio cambaleante em torno do aparelho de som (TELLES, 2004, p.95).

Duas outras narrativas em que encontramos relações corroídas pelo tempo são aquelas intituladas “A mão no ombro” e “História de passarinho”. Em ambos os contos, a tônica do enredo não se encontra exclusivamente voltada para o relacionamento do casal, no entanto, é um aspecto marginal de grande importância para os dois textos.

Em “A mão no ombro”, o leitor se depara com um texto de caráter fantástico que aborda a inexorável luta do indivíduo contra a morte. O protagonista vivencia um encontro com a morte durante um sonho, mais tarde, numa espécie de *dejá vu*, ele tenta não viver tal experiência novamente, pois só assim, se esquivaria do encontro fatídico, luta vã. Seu destino já se encontrava traçado, enquanto tirava o carro da garagem, pouco depois de tomar café com a família, é que acontece o inevitável, ele morre.

É durante o tempo em que fica no quarto com a esposa, tentando conversar com ela sobre o sonho e durante o café com a família que se evidencia a saturação desse relacionamento conjugal.

Ao entregar-lhe o jornal, a mulher lembrou que tinham dois compromissos para a noite, um coquetel e um jantar, E se emendássemos?, ela sugeriu. Sim, emendar, ele disse. Mas não era o que faziam ano após ano sem interrupção? *O brilhante fio mundano* era desenrolado infinitamente, Sim, emendaremos, repetiu.

[...]

Vestiu o paletó: podia dizer o que quisesse, ninguém se interessava. E por acaso eu me interessei pelo que dizem ou fazem? (TELLES, 2005, p. 54-55 – grifo nosso)

O mesmo acontece com a personagem do conto “História de passarinho”. Um homem que tem na figura da mulher e do filho seus principais algozes. Além da falta de respeito do filho, ele sofre com os incessantes clamores e cobranças da esposa. Entre eles não há amor, apenas conformismo. Certo momento, ele encontra num passarinho um companheiro, projeta no pássaro o seu aprisionamento dentro daquela estrutura familiar.

Enquanto o homem se afastava, o passarinho se atirava meio às cegas contra as grades, fugir, fugir! Algumas vezes, o homem assistiu a essas tentativas que deixavam o passarinho tão cansado, o peito palpitante, o bico ferido. Eu sei, você quer ir embora, você quer ir embora mas não pode ir, lá fora é diferente e agora é tarde demais. (TELLES, 2005, p.256).

As palavras que dirige ao pássaro servem mais ao homem do que ao animal. É para ele que está tarde demais, é impossível se desvencilhar daquelas grades invisíveis. Uma situação que se torna ainda pior ao ouvir as lamentações da esposa.

A mulher punha-se então a falar e falava uns cinquenta minutos sobre as coisas todas que quisera ter e que o homem ruivo não lhe dera, não esqueceu 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, 2005, p.256-257).

Outra vez o amor tem seu lugar tomado por um outro sentimento. Nesse caso, nem mesmo é a piedade, mas o medo do desconhecido. Acostumado àquela situação, a personagem não ousa almejar novos vãos, por isso permanece ali, mesmo sabendo o quanto lhe é insatisfatória tal convivência:

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, 2005, p.256).

Assim como o fio do desejo — elo a unir os destinos das pessoas apaixonadas — os laços afetivos também sofrem com o tempo ou com as conflituosas relações familiares. Não apenas o sentido e o valor das relações amorosas se alteraram, como também o apego entre os entes familiares transformou-se, ou melhor, sofreu influência nos novos tempos. As relações familiares e suas conseqüências são o cerne de nosso estudo no tópico seguinte.

4.3 Laços de família

Após dizer que coube à mulher os fundamentos da civilização, Freud expõe outro importante aspecto sobre a relação entre o indivíduo feminino e a evolução civilizatória:

O trabalho de civilização tornou-se cada vez mais um assunto masculino, confrontando os homens com tarefas cada vez mais difíceis e compelindo-os a executarem sublimações instintivas de que as mulheres são pouco capazes. [...] Dessa maneira, a mulher se descobre relegada a segundo plano pelas exigências da civilização e adota uma atitude hostil para com ela. (FREUD, 1974, p. 124).

No estabelecimento de relações mais complexas, próprias do processo civilizatório, a mulher se viu delas excluída. Impedida de participar ativamente dos processos sócio-políticos do mundo civilizado, por ser considerada incapaz de agir com tamanha racionalidade como o homem, a figura feminina foi relegada ao universo doméstico, um ambiente em que sua atuação sempre foi maior que a do homem. Ligada aos filhos e ao marido, a mulher tornou-se o principal pilar da estrutura familiar.

Ali, nos interiores escuros ou pouco iluminados das casas, as funções da mulher eram muito bem delineadas, estavam diretamente relacionadas à família. Ao lado da mãe, a jovem cumpria todas as funções domésticas com o propósito de se preparar para desenvolvê-las bem, quando mais tarde estivesse casada. Para desempenhar bem esses serviços domésticos, devia, desde muito cedo, ser preparada. A consagração de seus esforços e dedicação se dava com o ato matrimonial, quando tinha seu destino entrelaçado ao de um homem e, como consequência, a um novo lar. Estudando a imagem feminina dentro do helenismo, Hilda Agnes Flores, esclarece o seguinte:

A mulher casada cuidava da comida e da direção da casa, cozinhava e limpava, educava os filhos, fiscalizava o trabalho dos escravos, *cardava, fiava lã, tecia pano, tingia tecidos para as vestes e cuidava de si própria. A roca e não o debate era sua atribuição* (FLORES, 200, p. 73 – grifos nossos).

O tear e o tecer tornaram-se o ofício-mor do destino feminino. Sempre tecendo, a mulher fez de seu ócio um momento produtivo. O dom para os trabalhos com o fio era tido — e até bem pouco tempo ainda era — como um pré-requisito para uma “boa esposa”, dom de que se orgulha Conceição, personagem do conto “Flor de laranjeira”. Na presença de Eugênio, homem com quem espera se casar, ela torna evidentes seus dotes como dona de casa, na esperança de apresentar-se prendada, o que seria um estímulo, um incentivo para que

o homem a tomasse como esposa: “Depois de servir chá com bolos — sei fazer toda a espécie de doces, Eugênio — depois de exibir uma blusa *de rendas* — também sei *costurar*, Eugênio — Conceição encarou-o, séria” (TELLES, 1944, p. 81 – grifos nossos).

A maior contribuição da mulher para o processo evolutivo foi seu compromisso com a estrutura da família e a equilibrada manutenção dela. Essa rede familiar, porém, no decorrer do tempo e das transformações sociais, sofreu profundas alterações, conseqüência também de um novo papel desempenhado pelas mulheres. O texto lygiano registra tais mudanças e discute as conseqüências oriundas delas. Personagens femininas da autora estabelecem um diálogo com aquelas de outrora, mulheres ainda acostumadas a uma tradição social que definia como responsabilidade delas os rumos da vida familiar. Outras personagens, porém, rompem com esse pensamento já obsoleto, insatisfeitas e infelizes, elas tomam atitudes que se contrapõem ao comportamento das outras.

Sobre a estrutura familiar presente na obra de Lygia Fagundes Telles, notamos que não é necessário grande esforço para perceber sua desestruturação, pois encontramos nela uma forma de desconstrução do antigo e tradicional tecido familiar. Dentre os laços humanos, aqueles de maior influência sobre as personagens da autora são os de origem parental. Grande parte das inseguranças e dos traumas experienciados pelos seres lygianos é fruto das conflitantes relações familiares ou da ausência do convívio com a família. Quando pertencem a uma estrutura familiar, é dentro dela que os indivíduos sofrem seus primeiros dissabores existenciais, mais tarde eles apenas os revivem em suas relações com os outros. É comum também esse tecido familiar encontrar-se esgarçado, protagonistas e personagens coadjuvantes reiteradamente têm, em vez de um tecido, trapos familiares. Diante dessa realidade, as personagens da escritora padecem com uma identidade problemática, não têm bem definida sua personalidade e vivenciam interiormente o esgarçamento de sua alma. Em *As horas nuas*, Rosa Ambrósio tece, a sua maneira, pensamentos que sintetizam tal aspecto de modernidade vivido pela família:

Tenho a minha filha mas é como se não tivesse, parece aquela poesia que o papai gostava de ler, Nunca está onde nós a pomos e nunca a pomos onde nós estamos. No caso era a felicidade. E esse pai, por onde anda? Se é que ele ainda anda. Paradeiro desconhecido. Só se fala na decadência dos usos, decadência dos costumes, está na moda a decadência. Sou uma atriz decadente, logo, estou no auge (TELLES, 1999, p. 20).

Rosa Ambrósio está certa, a decadência está na moda, principalmente a decadência familiar, símbolo de uma tradição patriarcal ultrapassada e conseqüência de uma

nova fase para os indivíduos. Uma fase em que o individualismo e a distância entre as pessoas podem ser experimentados dentro do próprio universo familiar.

Acidentes trágicos, doenças letais, rejeição e desamor roubam das personagens da escritora o contato com seus genitores, elas são privadas de seus relacionamentos com mães e pais, um fator que em muito influencia a relação delas com o mundo. Acerca desse aspecto, tornam-se pertinentes as palavras de Rahul, um dos narradores de *As horas nuas*, personagem que, como muitas outras, fora abandonado pelo pai. Diante dessa sua experiência com a ausência paterna, ele explica que: “Foi a primeira lição que aprendi, não pode ser inocente quem não tem o prestígio de um pai, mãe não é o bastante” (TELLES, 1999, p. 62). Sem pai como muitas estão, algumas personagens da autora mostram-se realmente sem inocência, a falta da presença desse superego em suas vidas priva-lhes de limites e de comedimentos a que os demais indivíduos estão sujeitos.

Além da ausência do pai, outros vivem sem a presença da mãe. Quando não está morta, essa mãe não tem seus vínculos afetivos estreitados com o filho ou filha, cria-se entre eles uma relação complicada cujo resultado tende a ser um conflito também da personagem com o mundo, em forma de projeção.

É o que acontece entre Raíza e sua mãe. Os elos entre as duas são muito fracos, são estranhas uma a outra e ainda fazem parte de um triângulo amoroso que intensifica bastante a distância entre as duas mulheres. Quem mais sofre com isso é a jovem Raíza, moça de personalidade muito forte, mas de imaturidade evidente, a ausência da mãe e a perda do pai que era louco fizeram da menina uma mulher inquieta, insegura e ousada, uma personalidade ainda em construção, mas tendenciosa para atitudes pouco ajuizadas. Esquecida pela mãe escritora, que sempre ficava trancada no quarto a escrever seus livros, Raíza tem consciência de que pouca coisa as mantém ligadas, na verdade, nem são laços afetivos, mas laços de memórias, lembranças de uma época em que teve a mãe ao seu lado: “Ela ainda não sabia que eram essas lembranças os *únicos laços* que nos ligavam realmente. Só me restava a infância, embora de todos esses anos somados tivessem ficado apenas algumas horas de alegria, mais nada” (TELLES, 1998f, p.58 – grifo nosso). Essa relação de conflito entre mãe e filha é comum na obra de Lygia Fagundes Telles. Importante é o fato de representarem uma situação própria do universo feminino, como explica Marina Ribeiro, em um ensaio sobre a complexa relação existente entre mães e filhas:

Cabe ressaltar que na história entre mães e filhas, quando esta se torna mais difícil, mais conflitiva, não há vítimas nem algozes, apenas desencontros e tristeza. Há mães deprimidas, enlutadas, frustradas, incompreendidas pelas próprias mães, avós

de suas filhas. Há um elo de tristeza que abrange pelo menos três gerações (avó, mãe e filha), dor e frustração de não ter sido amada e reconhecida (RIBEIRO, 2007, p.37).

Nesse difícil relacionamento, mãe e filha tornam-se representantes de anseios ou desejos diferentes, não ocorrendo a identificação entre elas, sobra-lhes apenas a rivalidade que é travada por diferentes motivos, dentre os quais se destaca aquele sobre o qual Ribeiro diz:

A mãe, não aceitando o que não foi possível em sua vida, passa o bastão a sua filha para que ela tenha quase que a obrigação de realizar planos de vida que pertenceram à mãe. Nesse caso não há o reconhecimento da individualidade da filha, há pouca diferenciação psíquica entre mãe e filha, uma é quase que totalmente a extensão/continuidade da outra (RIBEIRO, 2007, p.37).

É o que acontece em “Há um grilo sobre a janela”, conto em que uma mãe torna explícita sua revolta com a filha, pois a menina entregara-se a um homem com quem não se casaria, comprometendo, assim, seu futuro. Ao pedir a ajuda de seu Luciano, médico e amigo da família, Dona Gertrudes justifica sua preocupação e atitude violenta dizendo que:

– Queria tanto que ela se casasse, seu Luciano! Queria tanto! Casar na igreja, com véu, com tudo. Tudo bem direitinho... Eu não me casei assim, mas queria que com ela fosse desse jeito. Eu queria tudo direitinho, o senhor sabe... E agora, um homem casado, com filho... Por que não matei esse diabo quando nasceu, por que alimentei essa cobrinha? a voz ia se elevando. – Num faz nem uma semana, tinha botado ela no catecismo... Agora o que é que eu vou fazer com essa perdida? Se ao menos eu tivesse dinheiro! (TELLES, 1943, p.34).

A leitura do texto deixa bem clara a distância entre filha e mãe, elas não nutrem, uma pela outra, sentimentos que as mantenham ligadas. A relação delas, na verdade, é um peso, um fardo, justamente pelo fato de não existir entre elas um entendimento, mas uma exigida submissão que deve ser aceita passivamente pela mais nova. Para isso, o melhor seria a desvinculação entre as duas, a separação daria liberdade à filha, situação que seria enfrentada negativamente, como ficou exposto pelas palavras de Ribeiro, mas é preciso que ocorra: “Arrancar, violar, raptar são situações que fazem parte do imaginário feminino. Toda menininha precisa ser arrancada dos laços simbólicos estabelecidos com sua mãe, essa é a importância da função paterna, separar a menina do corpo/ psiquismo oceânico da mãe” (RIBEIRO, 2007, p.41).

Lorena, uma das três moças de *As meninas*, é um desses indivíduos que se aventuram num vôo solitário, desprendendo-se da influência familiar e encontrando nessa

ousadia um sentimento de grande prazer e satisfação. Mas para sua mãe, a situação é bem o contrário, sofre com a distância e com a perda da autoridade que tinha sobre a filha, depois de suas desilusões, a mulher deseja voltar a morar com a jovem, um comportamento que é contestado por Lia, durante uma conversa entre elas:

– Mas ela vai morar com a senhora? Voltar pra debaixo da sua asa? Já sei, a senhora é mãe perfeita, a minha também, mas por isso mesmo tem que cortar o cordão umbilical, entende? Senão ele enrola no pescoço da gente, acaba estrangulando. Castrando. Me desculpe mas acho essa a idéia mais errada do mundo. Se o filho está estruturado tem que voar pra fora do ninho o mais depressa possível pra não acabar aquela coisa que a gente conhece, ô, acho que estou gastando cuspe (TELLES, 1998, p.242).

Cortar esse fio, desligar-se dos filhos não é tarefa fácil, é um luto para as mães, preocupadas com o futuro deles ou pressionando-os a cumprir aquilo que julgam ser o correto e o melhor para eles. Esse tipo de conflito se estabelece principalmente entre mãe e filha, tendo como motivo a adequação da mais nova aos padrões sociais consagrados pela tradição, compromissos com o casamento ou com o antigo papel feminino. É a situação encontrada também em “A medalha” e “O espartilho”, contos sobre os quais já nos debruçamos anteriormente.

“Uma branca sombra sobra pálida” é um texto originalmente publicado em uma revista, modificado e só mais tarde republicado em *A noite escura e mais eu*. Nele vemos mãe e filha terem mais uma vez seus desejos contrapostos. O envolvimento homossexual de Gina causa revolta a sua mãe, a mulher passa a nutrir um sentimento de repulsa por Oriana, companheira da filha. O conto possui uma atmosfera ambígua, pois nas memórias que a mãe reconstrói do passado, fica sugerido que mais do que amor de mãe, ela sente algo mais profundo pela filha, ela não parece viver apenas o luto da mãe que se desvinculou de um filho, mas o luto de quem perdeu seu objeto de desejo. A separação entre as duas não é causada pela desestruturação dos elos afetivos, Gina não sai de casa para viver novas experiências com que amadureça, ela dá fim à sua vida, principalmente influenciada pela pressão psicológica a que a mãe a submete. A mulher, uma tecelã como muitas outras, tenta determinar os rumos da vida da filha que, por sua vez, mostra-se arredia aos desígnios que lhe são impostos, tomando uma decisão extremada. “Peguei *o tricô* e vareei a noite acordada, mas em nenhum momento me ocorreu que além das duas saídas que lhe ofereci, havia uma terceira. Que foi a que ela escolheu, cortar com aquela tesourinha, tique! *o fio da vida* no mesmo estilo oblíquo com que cortara os caules” (TELLES, 2004, p. 255). As duas saídas a que a personagem se refere são as possibilidades que ela impôs à filha, que deveria escolher entre o relacionamento com a

companheira ou o relacionamento com a mãe, diante do impasse, Gina escolhe a morte, cortando o fio de sua vida.

Mais drástico que essa indiferença é o abandono. Insatisfeitos com as vivências familiares turbulentas ou impulsionados por novas experiências sentimentais, é comum que pais abandonem os seus lares, atitude tomada pelas personagens dos contos “História de passarinho” e “Natal na barca”. No primeiro deles, como já dissemos antes, a personagem sente-se aprisionada a pessoas – a mulher e o filho – pelos quais não sente mais estar ligado por vínculos afetivos que o impulsionem a continuar ali, naquele ambiente onde lhe dirigem apenas palavras de desprezo e humilhação. Ao sair de casa, ele demonstra ter certeza de sua decisão, o que fica explícito simbolicamente pela atitude de atravessar o portão, deixá-lo aberto e não olhar para trás – ação que retoma, num processo intertextual, aquela de personagens bíblicas. Já em “Natal na barca”, o abandono faz parte da segunda história,²² cuja protagonista é a mulher que traz nos braços o filho para levar ao médico. Em meio as suas desgraças, está o sumiço do marido. Ela explica à outra que:

– Há muito tempo?

– Faz uns seis meses. Imagine que nós vivíamos tão bem, mas tão bem! Quando ele encontrou por acaso com essa antiga namorada, falou comigo sobre ela, fez até uma brincadeira, a Duca enfeiou, de nós dois fui eu que acabei ficando mais bonito... E não falou mais no assunto. Uma manhã ele se levantou como todas as manhãs, tomou café, leu o jornal, brincou com o menino e foi trabalhar. Antes de sair ainda me acenou, eu estava na cozinha lavando a louça e ele me acenou através da *tela de arame* da porta, me lembro até que eu quis abrir a porta, não gosto de ver ninguém falar comigo com aquela *tela de arame* no meio... Mas eu estava com a mão molhada. Recebi a carta de tardinha, ele mandou uma carta. Fui morar com minha mãe numa casa que alugamos perto da minha escolinha. Sou professora (TELLES, 2004, p.109-110 – grifos nossos).

Pela tela de arame, ela viu o marido ir para não mais voltar. Tentado pela aparição do antigo caso, ele decide deixar para trás a companhia, cabendo a ela as responsabilidades com a criança, a quem ela se encontra mais vinculada.

Do mesmo modo que a personagem do conto, outras mulheres têm uma tela a prendê-las, um elo que as faz presas aos filhos, elo mais forte nelas do que nos homens, por isso, para eles esse abandono do lar é menos doloso e mais facilitado. Entre a mulher e seus filhos há um fio de valor supremo, o fio da vida, o cordão umbilical que os liga durante nove

²² Tem-se nesse texto a estrutura de narrativa encaixada ou enquadrada. No primeiro plano está a narrativa dos fatos ocorridos com a narradora do conto durante a noite de Natal, em segundo a narração que traz como protagonista a mulher com a criança, ela faz um resumo das desgraças que marcaram sua vida nos últimos tempos.

meses e que, depois desse período, continua interligando-os para sempre. Esse vínculo se encontra marcado por um paradoxal relacionamento: de um lado, o amor extremado da mãe, lutando pela proteção de seus frutos, uma super-proteção que muitas vezes sufoca, como acontece com Rafael do conto “A fuga”. Não só da mãe como também do pai, ele recebe esse excesso de cuidado, tendo sua privacidade e liberdade violadas, não respeitadas. De outro lado, encontram-se os indivíduos vítimas dessa super-proteção, eles, muitas vezes, têm seus vínculos afetivos enfraquecidos, nutrindo sentimentos que distam muito daquele amor que tradicionalmente é dirigido aos genitores. Entre os pais e os filhos nem sempre há amor, eles apenas se suportam, ou nem isso. É como entendemos a relação entre Tatisa e o pai — personagens do conto “Antes do baile verde” — não são de afeição os vínculos estabelecidos entre eles. Enquanto se prepara para sair, Tatisa carrega consigo o peso da presença desse pai que se encontra à beira da morte. Mais preocupada com o baile do que com o agonizante, a protagonista se revolta contra o médico que deixara sob a responsabilidade dela aquele doente.

– Aquele médico miserável. Tudo culpa daquela bicha. Eu bem disse que não podia ficar com ele aqui em casa, eu disse que não sei tratar de doente, não tenho jeito, não posso! Se você fosse boazinha, você me ajudava, mas você não passa de uma egoísta, uma chata que não quer saber de nada. Sua egoísta! (TELLES, 2004, p.67).

Com base nas palavras da personagem e em sua atitude de ir ao baile, deixando em casa o velho pai, podemos dizer que os laços entre os dois são fracos e sem vida, como também estão os vínculos de família dentro do contexto de modernidade.

Uma das mais complicadas relações entre membros familiares acontece no conto “O cacto vermelho”. O ciúme exagerado que um homem sente da esposa faz com que ele queira o amor e a atenção dela só para ele, rejeitando o filho que cresce sofrendo com a indiferença de seu genitor. A complexidade dessa relação advém do fato de ela se repetir na geração seguinte. Assim como fora tratado com desprezo pelo pai, a personagem narradora reproduz a mesma relação com o filho, por quem também nutre o mesmo sentimento de que fora vítima.

Não só entre pais e filhos, acontece esse desligamento, que tem como consequência uma relação problemática entre os indivíduos. Em “Verde lagarto amarelo”, os laços afetivos tornam-se um problema para Rodolfo, personagem que inveja, acima de tudo, a beleza do irmão, Eduardo. Desde pequeno, Rodolfo sofre com as diferenças existentes entre

os dois, aspectos que tornaram a vida de Eduardo bem mais fácil e menos traumática que a do irmão.

E se ele fosse morar longe? Podia tão bem se mudar de cidade, viajar. Mas não. Precisava ficar por perto, sempre em redor, me olhando. Desde pequeno, no berço já me olhava assim. Não precisaria me odiar, eu nem pediria tanto, bastava me ignorar, se ao menos me ignorasse. Era bonito, inteligente, amado, conseguiu sempre fazer tudo muito melhor do que eu, muito melhor do que os outros, em suas mãos as menores coisas adquiriam outra importância, como que se renovavam. E então? Natural que esquecesse o irmão obeso, malvestido, malcheiroso. Escritor, sim, mas nem aquele tipo de escritor de sucesso, convidado para festas, dando entrevistas na televisão: um escritor de cabeça baixa e calado, abrindo com as mãos em garra seu caminho. Se ao menos ele... mas não, claro que não, desde menino eu já estava condenado ao seu fraterno amor (TELLES, 2004, p.43).

Tendo em vista os relacionamentos supracitados e outros mais existentes na obra da escritora, podemos afirmar que tanto a ausência de vínculos familiares, como a responsabilidade com a manutenção deles são fontes inesgotáveis de dissabores existenciais. As personagens de Lygia Fagundes Telles assemelham-se a estrangeiros, seres fora do lugar, sem espaço e sem rumo. Indivíduos que sintetizam a realidade do homem moderno, um ser marcado pela ausência de algo real em que se apegar, um estranho em seu próprio ninho.

5 PARA CONCLUIR, RESTA AINDA UM FILETE DE VOZ...

Apanhei meu bordado. Quis dizer alguma coisa divertida que a fizesse sorrir, quis tagarelar sobre pequeninas perversidades e não conseguia. Era como se minha agulha de linha vermelha que agora varava o pano, no mesmo movimento de ziguezague, tivesse costurado minha boca.

(Lygia Fagundes Telles. *O espartilho*).

Considerando a relação íntima existente entre a mulher e o fio, nenhum outro símbolo ou expressão conseguiria melhor traduzir o processo de enunciação feminina encontrada na obra de Lygia Fagundes Telles.

A imagem do *fio de voz* será o ponto de partida para a abordagem da criação discursiva feminina presente no texto lygiano. Trata-se de uma representação simbólica para uma tímida e pouco delineada enunciação, mas que aos poucos alcançou destaque dentro da contemporaneidade. A elocução da mulher mostra-se, de certa forma, ainda em construção, ainda sendo tecida em alguns campos sociais.

Pode-se dizer que a voz feminina foi de várias formas sendo silenciada. Com sua atenção voltada para os afazeres domésticos, ela foi perdendo sua representatividade. Somente quando essa voz silenciada encontrou meios de, de novo, se fazer ouvir é que a mulher passou a desempenhar a função de sujeito, aquele que possui uma fala. Nas palavras de Henriette Karam: “Ser sujeito do discurso implica fazer-se ser falante” (KARAM, 2003, p.185). O ato da fala é a condição de existência para a classificação identitária de sujeito; ao falar, ele se constrói, corporifica-se funcionalmente.

Quando encontrou a possibilidade de expressar-se, demonstrando o que queria, a mulher ascendeu ao plano de sujeito, podendo também, assim como o homem, definir seu objeto de desejo, fato de grande importância, “pois é através da posição de sujeito do desejo que as mulheres ascendem à posição de sujeito do discurso” (KARAM, 2002, p.185).

Para estudar o tema “A linguagem e as mulheres”, Henriette Karam baseou-se no conceito de linguagem proposto por Paul Ricoeur, segundo o qual

[...] a linguagem não é um objeto, mas uma mediação. É aquilo por intermédio de que, por meio de que, nos exprimimos e exprimimos as coisas. Falar é o ato pelo qual o locutor supera o fechamento do universo dos signos com intuito de dizer algo, sobre alguma coisa a alguém (RICOEUR apud KARAM, 2002. p.185).

Ainda sobre a linguagem, tornam-se complementares à exposição de Ricoeur as palavras de Magali Mendes Menezes, ao dizer que “[é] desse modo que o homem apodera-se

do mundo: por meio de sua linguagem domina o que é estranho, dando-lhe um sentido” (MENEZES, 2002, p.15). Nas palavras de Menezes, uma outra faceta da linguagem encontra-se abordada: a capacidade que ela tem de criar sentido. Dessa forma, a própria definição funcional de sujeito só é possível por meio do aspecto semântico criado pela linguagem.

A linguagem que hoje nos serve de mediação entre as coisas do mundo e os seus respectivos significados é uma complexa estrutura “criada” pelo intelecto do macho. As formas de linguagem humana, por serem fruto principalmente da atividade masculina, acabam refletindo as idiossincrasias próprias da intelectualidade do homem. Sendo assim, o trecho “é desse modo que o homem se apodera”, encontrado nas palavras de Menezes, faz mais sentido se realmente entendermos o termo “homem” como designativo apenas dos indivíduos varões. “Podemos, então, pensar o patriarcado e o falocentrismo relacionados a uma estrutura simbólica que tem como referencial o masculino e que se acha fundada sobre a idealização do pênis” (KARAM, 2002, p.185).

O que chamamos de patriarcado e falocentrismo pode ser, de maneira parcimoniosa, explicado como a carga ideológica trazida no bojo da linguagem, as marcas e valores masculinos arraigados às estruturas comunicativas. Trata-se dos significados que o homem – indivíduo masculino – deu ao universo circundante e que a mulher – desprovida da mesma atuação – apenas assimilou.

O que até aqui foi exposto pode ser facilmente evidenciado a partir de uma fonte muito valorizada em nossa cultura: a *Bíblia Sagrada*. Ao descrever a criação do mundo, seguindo estrutura e caráter de mito cosmogônico, o livro sagrado nos coloca diante de um acontecimento de imenso valor simbólico. Após terminar sua maravilhosa obra,

[o] Senhor Deus disse: “Não é bom que o homem esteja só; vou dar-lhe uma ajuda que lhe seja adequada.” Tendo, pois, o Senhor Deus formado a terra, todos os animais dos campos, e todas as aves dos céus, levou-os ao homem, para ver como ele os havia de chamar; e todo o nome que o homem pôs aos animais vivos, esse é o seu verdadeiro nome. O homem pôs nomes a todos os animais, a todas as aves dos campos; mas não se achava para ele uma ajuda que lhe fosse adequada (GÊNESIS, 2, 18-19-20).

Mostra-se aqui como, na própria estrutura mítica cristã, o mundo torna-se decodificado lingüisticamente do ponto de vista do homem. Adão, pouco antes da criação de Eva, submeteu o mundo ao código lingüístico, privando a mulher de qualquer participação. Foi por um prisma masculino que a mulher – Eva – recebeu e percebeu o mundo.

Nomeando o mundo, Adão instaura a subjetividade masculina como ponto de referência, uma subjetividade que se torna *verdade absoluta* – “e todo o nome que o homem pôs aos animais vivos, esse é o seu verdadeiro nome”.

O universo masculino é aquele do conhecimento, da intelectualidade. A mulher, acusada de não ser tão capaz quanto o homem, encontrou-se relegada a uma condição social marginalizada.

A história do saber das mulheres percorre a marginalidade, o submundo da razão, ou aquilo que poderíamos chamar de própria loucura. As mulheres aparecem então como deusas, as bruxas, as loucas, as prostitutas, as santas ou qualquer outra imagem reducionista da qualidade do que seria humano (MENEZES, 2002, p.14).

Darcy França Denófrio, prefaciando o trabalho de Magda Shirley C. Engelmann, intitulado *O jogo elocucional feminino*, elenca valores pejorativos relacionados à feminilidade encontrados em textos literários e filosóficos, valores que menosprezam a imagem feminina, contribuindo para a visão reducionista à qual Menezes faz alusão. São textos em que a figura da mulher se encontra descrita ou definida de forma preconceituosa e deformadora, contribuindo para um conceito social indevido, mas de grande aceitação.

Num trecho de seu prefácio, Denófrio comenta como lhe causa fascínio a observação do processo a partir do qual a mulher foi perdendo sua voz e com ela sua própria identidade. Para a escritora, “todo ser humano é um enigma, mas a mulher parece ser um duplo enigma, porque foi recalcada para as profundezas de si mesma durante um processo em que foi cassada a sua *fala*” (DENÓFRIO, 1996, p.5, grifo da autora).

Tratada com preconceito, minimizada intelectualmente, a mulher trilha dois caminhos de reclusão: o primeiro de introspecção, ela se volta para dentro de si; o outro, é de marginalidade social, a mulher se volta para dentro de sua casa, para o gineceu e ali faz do fio uma espécie de cúmplice de sua reclusão. Para Menezes, “[a] tecelagem teria sido, assim, uma das poucas contribuições das mulheres para a civilização [...]”(MENEZES, 2002, p.184).

Nosso estudo relaciona simbolicamente a voz feminina à imagem do fio; ele, mais do que mera matéria prima de trabalho artesanal, tornou-se também um sistema comunicativo universal, uma linguagem comum às mulheres. Uma forma de comunicação que aparece registrada concretamente em um texto de Lygia Fagundes Telles, chamado “A mulher de Omsk”, do livro *A disciplina do amor*.

Nesse texto, a escritora narra um curioso acontecimento que ela viveu em uma viagem à Sibéria. Tentando se proteger do frio, Lygia Fagundes Telles veste, sobre as “malhas

descombinadas”, um casaco que tinha como propósito escondê-las. Dois botões do casaco se rompem e, dentro do toailete do aeroporto, a escritora pede ajuda a uma mulher, mas, entre elas não se processa comunicação, pois não falam a mesma língua, a autora recorre, então, a uma outra linguagem.

A linguagem das mãos. Gesticulo e acho elegante o movimento que faço com a mão direita, *costurando o espaço com uma agulha invisível* na ponta dos dedos, chego ao requinte de imitar o movimento coleante da ponta varando *o tecido*. A mulher dos olhos azuis fez um gesto, um momento. Saiu e voltou em seguida com *a agulha e o carretel de linha preta*. Ofereceu-me um banco, sentou-se na minha frente e ficou muito atenta enquanto eu pregava os botões (TELLES, 1998a, p. 53-54 – grifos nossos).

Duas mulheres — estranhas uma a outra — se comunicam sem palavras. Usando gestos, elas interagem. Mas não são simples gestos, são movimentos que retomam a tradição das mulheres tecelãs, mulheres fiandeiras, aquelas que se reuniam em seus gineceus para fiarem juntas. Movimentos ritmados, repetitivos e cuidadosos; com eles, durante muito tempo, mulheres foram cúmplices umas das outras, assim como, no toailete da Sibéria, Lygia Fagundes Telles e duas outras mulheres encontravam-se reunidas naquele momento — a terceira chegou depois trazendo canecas com chá que elas tomaram em silêncio até que os botões fossem pregados. Terminado o trabalho, os gestos continuam sendo simbólicos aos olhos de Lygia Fagundes Telles: “Ela prendeu a agulha na gola do casaco. O gesto era eterno, todas as mulheres do mundo tinham gesto igual ao receber uma agulha e sem saber no momento onde guardá-la: na gola do casaco” (TELLES, 1998a, p. 55). Os gestos de uma personagem masculina lygiana também são descritos como se ela estivesse se pronunciando através deles. Trata-se de David, do conto “Felicidade”, pertencente à coletânea *O cacto vermelho* (1949). Em determinado momento, a personagem é assim descrita: “A expressão de Teresa enrijeceu. ‘Case-se comigo’, pedira-lhe David. Tinha boca mole, pálpebras vermelhas e mãos muito brancas e úmidas. Seus gestos eram longos e suaves como se estivesse *medindo renda*” (TELLES, 1949, p. 177 – grifo nosso).

Tanto no mito quanto nas situações da vida cotidiana, encontramos o fio unindo e estabelecendo comunicação entre mulheres, uma interação simbólica que, modernamente, ascendeu a um plano bem mais concreto. A tecelã da modernidade agora se comunica também com homens, com todos a seu redor. O seu novo tecido transpõe os limites espaciais do aqui e do agora, eternizando um discurso diferente: o texto/tecido literário.

Na obra literária, não só a mulher como também os homens tornam-se tecelões; por linhas, pontos, tramas e urdiduras, fios de voz vão tecendo o tecido artístico literário. Em vez de bordados, crochês ou tapeçarias, esses elementos vão criando existências, são linhas e pontos que definem a constituição física ou psicológica de personagens, de seres ficcionais que experienciam o mistério da vida da mesma forma que os seres reais.

A metáfora do fio de voz aparece repetidas vezes na obra lygiana, mas, em vez de uma análise puramente quantitativa, estudamos essa imagem como um símbolo que relacionamos à enunciação — num primeiro momento, principalmente feminina — na obra da autora.

Os contos de Lygia Fagundes Telles tendem a apresentar um narrador em primeira pessoa e, em sua grande maioria, são mulheres que elaboram esses tecidos textuais. Indivíduos que usam seus discursos como um fio lingüístico — como o fio de Ariadne — guiando o leitor por labirintos existenciais que os narradores guardam dentro de si. São narrativas que nos transportam para dentro dessas personagens, possibilitando-nos visitar seus mais íntimos ou desconhecidos esconderijos. A enunciação feminina torna-se um fio de voz, pois é de pouca representatividade, já que vem de uma “espécie ainda envergonhada” (PRADO, 2007, p.9), como a poetisa Adélia Prado afirma em seu poema “Com licença poética”, de seu primeiro livro *Bagagem*. Uma espécie envergonhada que muitas vezes precisa mascarar seu discurso, fingindo ser masculino²³ ou assumindo características que o tornam afetado, dissimulado, perdendo a espontaneidade. Fato que é exposto por uma narradora lygiana no seguinte trecho do conto “Apenas um saxofone”, pertencente à coletânea *“Antes do baile verde: “Sou mulher, logo, só posso dizer palavrão em língua estrangeira, se possível, fazendo parte de um poema. Então as pessoas ao redor poderão ver como sou autêntica e ao mesmo tempo erudita”* (TELLES, 2004, p. 129).

Outra representativa escritora moderna, Marina Colasanti, em seu livro *O leopardo é um animal delicado*, aborda essa dificuldade de enunciação feminina. Num conto intitulado “Menina de vermelho a caminho da lua”, nos deparamos com a narrativa em que uma mulher tenta encontrar narrador para sua história. Um homem se dispõe a fazê-lo. Durante todo o texto, a mulher narra e determina como os fatos devem ser descritos, propõe o vocabulário que deve ser usado, até o momento em que o homem/narrador, revoltado, recusa-se a dar o fim determinado pela mulher, impondo sua autoridade e determinando que:

²³ Tal aspecto é amplamente estudado por Magda Shirley C. Engelmann no trabalho aqui já citado.

Acabou, se eu quiser. Agüentei até aqui calado, engolindo seus desaforos. Mas o fim chegou, dono da história. E não é mais uma história, é um conto. O que é que você tinha? Um fato? Mas fato todo mundo tem, acontece a toda hora na cara da gente. O que você não tem é voz para contar. E isso quem tem sou eu. Está aí seu fato, como você viu ou inventou. Mas agora é meu conto, história das minhas palavras, que eu acabo como quiser (COLASANTI, 1998, p. 25).

A existência, as felicidades e infortúnios da condição feminina foram realmente expostos pela enunciação masculina, poucas foram aquelas que, desde os tempos antigos, ergueram-se contra essa teia discursiva já muito bem construída. No livro *Durante aquele estranho chá*, Lygia Fagundes Telles faz referência ao fato de, durante muito tempo, a mulher ter sido privada de discurso, sendo exposta por enunciação que não era sua, discussão abordada por uma de suas personagens: “Antes, a mulher era explicada pelo homem, disse a jovem personagem do meu romance *As meninas*. Agora é a própria mulher que se desembrulha e se explica” (TELLES, 2002, p. 58).

Narrando, pensando ou mentindo, as personagens literárias de Lygia Fagundes Telles encontram-se ainda como fiandeiras, tecendo o tecido de suas existências marcadas por angústias, dores e infelicidades, alegrias poucas e incertezas mil. Mulheres que costuram fatos do passado aos do presente, compondo uma espécie de colcha de retalhos, um trabalho que mais representaria a tessitura de uma identidade, a tessitura de um ser, ainda amorfo. Lançando-se ao trabalho narrativo, essas personagens não só narram fatos, como *se narram*, as narradoras vão construindo sua identidade a partir do tecido narrativo que constroem. O ato criativo torna-se um exercício tautológico em que a criação, sendo criada, dá forma a seu criador. É por um fio de voz que chegamos ao íntimo das personagens lygianas, e é por ele também que elas alcançam a própria salvação, a partir dele potencializam o seu “estar no mundo”.

A expressão presente no título deste capítulo é, na realidade, uma metáfora que encontramos repetidas vezes nos textos de Lygia Fagundes Telles. Em momentos de solidão, de dissimulação, ou em situações em que brotam fragmentos do inconsciente ou do passado, as personagens lygianas manifestam-se a partir de “um fio ou filete de voz”, um sussurro de agonia e inquietude extremas disfarçado pela sutileza do som comedido.

A expressão “filete de voz” é um dos verbetes do dicionário de símbolos de Pierre Brunel, estudado por Hughes Liborel. Sobre esse símbolo, Liborel afirma que:

A locução “um filete de voz” convida-nos a uma outra abordagem quanto ao simbolismo do fio que fiaria a própria voz, representação daquilo que em nós sairia do obscuro, seria o rastro, o sinal mais autobiográfico de quem ousa olhar-se

interiormente. Os signos vocais, mais do que olhar, nos escreveriam incessantemente, e a voz, o filete de voz seria o auto-retrato mais perfeito do *self* (LIBOREL, 1998, p. 383 – grifos do autor).

No seu *Dicionário de símbolos*, Chevalier e Gheerbrant também estudam essa imagem, nele é exposto um aspecto diferente daquele estudado por nosso outro pesquisador, mas de grande pertinência sobre esse símbolo: “[o] simbolismo do fio é essencialmente o do agente que liga todos os estados da existência entre si” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 431). Em vez de contrapor, sugerimos uma relação de contigüidade, unindo ambos os valores contemplados pelos estudiosos, poderíamos dizer que nos extremos unidos pelo fio ou filete de voz, encontra-se o homem ligado a si mesmo, é pelo filete de voz que o indivíduo se lança no labirinto de sua própria existência, descendo e explorando seu inferno interior, e é pelo mesmo fio que dali consegue sair, podendo outra vez retornar à luz, alcançando a sua salvação.

Como acontece no campo da escrita, também no universo da fala processa-se uma analogia com a prática da fiação e da tecelagem. Essa relação pode não ser tão corrente no cotidiano, mas é uma realidade muito comum na obra de Lygia Fagundes Telles. Trata-se de um processo metafórico que desde muito cedo passou a marcar a urdidura narrativa da autora.

O cacto vermelho, publicado em 1949, traz inúmeros exemplos de imagens simbólicas alusivas à fiação, mas destacaremos somente aqueles cujo contexto nos remete ao ato da fala ou do pensamento.

O primeiro conto, “Os mortos”, é uma narrativa em primeira pessoa; ao se expressar, a personagem intenta recompor fatos do passado relacionados a sua relação com Luís Felipe, seu marido, com quem teve uma relação turbulenta, sendo abandonada por ele. Iniciando sua narrativa, que tem caráter confessional e se mistura com comentários subjetivos e devaneios, ela se interrompe dizendo: “Mas já estou embaralhando tudo, espera, vou retomar *o fio*, é preciso ir com calma. Eu tinha parado quando... ah! dizia que planejei tudo friamente” (TELLES, 1949, p.10 – grifo nosso).²⁴ A imagem do fio mostra-se relacionada ao caráter linear do pensamento, um contínuo ininterrupto, valor semelhante encontrado num trecho do conto “O cacto vermelho”: “E então ele viu um menino que brincava na praia. Interrompeu *o fio* das suas indagações torturantes e deteve-se para observá-lo;[...]” (TELLES, 1949, p.215 – grifo nosso).

²⁴ Preferimos aqui a primeira publicação do conto e não a última, pois a julgamos mais significativa.

Nesses dois primeiros exemplos, Lygia Fagundes Telles encontra, na imagem do fio, o sentido de uma seqüência lógica, mas uma lógica interior, relacionada à organização dos pensamentos. Mais importante, porém, é a maneira como esta lógica interna é exteriorizada, sendo expressa a partir da voz, ou melhor, de um fio de voz.

Em dois contos do mesmo livro, encontramos a enunciação das personagens sendo metaforicamente expressa pelo símbolo aqui estudado. Dos contos “O menino” e, outra vez, “O cacto vermelho”, retiramos respectivamente os seguintes trechos:

– Pai... – murmurou. – Pai... – repetiu num *fio de voz* (TELLES, 1949, p.98 – grifo nosso).

– Vamos? – disse num *fio de voz*. (TELLES, 1949, p.247– grifo nosso).

O mesmo recurso metafórico encontra-se presente em outro livro, um daqueles considerados imaturos, estes a autora proibiu que fossem novamente publicados.²⁵ Na coletânea *Histórias do desencontro*, de 1958, temos o conto intitulado “Ho-Ho”, de que retiramos os excertos seguintes:

Atrás, pálida e calma, de uma calma atroz, ia a viúva. *A voz era um fio dilacerado:*
– Filho...

[...]

– Que é que ele tem? Perguntou a viúva num *fio de voz* (TELLES, 1958, p. 47-80 – grifo nosso).

Independentemente do enredo de cada um dos textos citados, é possível relacionar a construção simbólica usada pela autora a um estado de angústia ou de inquietação, causador desse processo expressivo contido, reprimido. A mesma construção é usada em vários outros textos da autora, tanto em contos como em romances. Citaremos exemplos primeiro retirados de narrativas romanescas, a começar por *Ciranda de pedra* (1954), sua primeira narrativa longa.

– Adoro meu pai – disse ela. Arrematou em seguida num *fio de voz*: – Mas gosto também de tio Daniel.
[...]

²⁵ Os livros rejeitados pela escritora são *Porão e sobrado*, *Praia viva*, *Histórias do desencontro* e *O cacto vermelho*, obras consideradas imaturas, por isso proibiu a republicação.

– Melhorou – disse num *fio de voz*. – Emagreceu um pouco, mas está tão bonita [...]

– Mas a rosa é indispensável – disse ela. E num *fio de voz*: – Então, amor? Depois da ceia? (TELLES, 1998e, p. 19- 41-151– grifos nossos).

Já em *Verão no aquário* (1963), mesmo marcado pela presença de várias imagens relacionadas ao fio, graças à presença de duas tecelãs – a mãe escritora e a tia costureira –, uma só vez aparece a expressão que estudamos. Ao se referir às saídas rotineiras da mãe, Raíza se dirige a ela com o propósito de reafirmar um compromisso.

Senti as pernas trêmulas.

– Direi que você irá amanhã. Na hora de costume? perguntei num *fio de voz* (TELLES, 1998f, p.147– grifo nosso).

Mesmo não sendo de forma direta, em outro momento da narrativa acontece uma analogia estabelecida entre a fala – no caso, o canto – e o universo de ficção.

Ficamos em silêncio, olhando em frente. O motorista grandalhão e moreno guiava com calma, a cantarolar baixinho uma canção napolitana, “*Cuore... cuore... ingrato!*” Era só o que ele sabia da letra, o resto era um “lá, lá, lá” que *desfiava* meio distraidamente. *Entrelacei* as mãos que formigavam (TELLES, 1998f, p.190 – grifos da autora e nossos respectivamente).

Tanto o cantarolar do motorista quanto o gesto da moça são relacionados com metáforas do universo de tecelagem. Lygia Fagundes Telles, a tecelã de linhas literárias, constrói uma malha narrativa em que o destino, a fala, o desejo e as existências de suas personagens são representados por imagens do universo doméstico a que, desde muito cedo, algumas mulheres estiveram acostumadas. Mulheres como aquelas que Rosa Ambrósio gostaria de ser. Em uma de suas consultas com Ananta, a atriz decadente, já sem motivação para dar início às caminhadas que prometera fazer – uma forma de resistir à inércia de sua situação melancólica – confessa após ser questionada pela terapeuta:

– Você avisou que ia começar a fazer caminhadas.

– Meu carro está aí parado faz duzentos anos, pode ficar com ele se quiser, detesto máquina. Mas tenho preguiça de andar. Queria *bordar*, aquelas antigas mulheres que *bordavam* pareciam tão calmas fazendo almofadas, tapetes. Ou era tudo fingimento? As mulheres não seriam mais felizes se *bordassem*?

– As que gostam de *bordar* seriam felizes *bordando*.

– Eu gostava de mim, Ananta. Agora me detesto, ô, meu Pai, é horrível. Conviver comigo mesma, horrível... está me ouvindo? (TELLES, 1999b, p. 136 – grifos nossos).

Mas, ao contrário das mulheres de antigamente, que bordavam caladas, ou, no máximo, contavam histórias, Rosa Ambrósio não é uma fiandeira tradicional, sua fiação é feita a partir de sua enunciação, em vez de agulhas, palavras dão forma ao tecido construído pela personagem, conforme é explicado pelo gato Rahul:

A alegria de viver, essa também era partilhada com Diogo que a fazia rir e chorar e rir enquanto *teciam suas redes mundanas* com algumas intrigas fechando o tecido. Influenciada por Gregório, implicava com a palavra fofoca que achava de uma vulgaridade atroz. Atroz, repetiu ela ao repórter que lhe perguntou se por acaso dava atenção às fofocas que se armavam nos bastidores. Você quis dizer, intrigas? Hem?!... (TELLES, 1999b, p.35 – grifos nossos).

O felino narrador refere-se às construções discursivas de Rosa e Diogo, usando para isto, as mesmas metáforas que os demais narradores do romance, imagens do campo da tessitura.

Os fios desse discurso estão sempre relacionados à tessitura de uma existência, ou melhor, de um sentido existencial seja ele do próprio narrador ou daquele de quem esse narrador fala. A fala, o discurso, a enunciação elaborada pelas personagens lygianas é aquela fundamentada na concepção freudiana, um tecido revelador, oriundo de um mundo interno. Esse aspecto encontra-se inclusive discutido pelas próprias personagens.

No romance *Verão no aquário*, ao perceber a fixação que sua prima Raíza tinha com as unhas, Marfa aconselha a moça a procurar um divã. Raíza acha desnecessária tal atitude, afinal era apenas uma “mania com as unhas”, ela recusa se submeter ao tratamento argumentando que: “– Eles vão me dar palavras, Marfa. E meu vocabulário já é enorme.” (TELLES, 1998f, p.57). Contra o argumento ignorante da prima, Marfa retruca incisiva:

– Mas o que queria que te dessem? Não será nenhum desses bruxos que vai te fazer uma concertista, compreende? Nem te darão embrulhado em celofane o homem amado. O que eles fazem é ouvir as historinhas que a gente vai contando, o que já é muito. Afinal, não tenho ninguém disposto a me dar atenção quando quero falar sobre mim mesma. E às vezes quero falar sobre mim mesma (TELLES, 1998f, p.57).

Ao contrário de Raíza, Marfa entende o valor das “historinhas” que são contadas aos bruxos – entenda-se psicanalistas. Como ela mesma diz: “[...] o psicanalista chega à raiz da dor. E se não solucionar pelo menos esclarece” (TELLES, 1998f, p.57).

Como Marfa, outras personagens lygianas sofrem de dores internas, o que faz com que tenham, assim como a moça, vontade de falar sobre si mesmas. Contando suas “historinhas” muitas personagens fazem do leitor o bruxo, a quem cabe descobrir a origem das dores, dos conflitos que elas guardam dentro de si. Essa característica traz para a obra lygiana uma constante estrutural: um grande número de narrativas em primeira pessoa ou textos em terceira marcados por interferências de discurso indireto livre ou fluxo de consciência. Estruturas enunciativas como estas não aparecem no texto gratuitamente, pois, antes de tudo, estamos diante de uma forma artística, uma estrutura à que deve ser concedido um dado significado. Sobre a estrutura do texto ficcional, Gilberto Mendonça Teles²⁶ teoriza a respeito da responsabilidade do escritor com a melhor forma de narrar a história, sendo de grande importância a seleção do foco-narrativo e a relação deste com os fatos e o tempo da narrativa.

A oposição entre a dimensão temporal e a distância interior influi poderosamente na escolha da melhor maneira de narrar a história, bem como no ritmo e no teor da linguagem que o deva transmitir. Embora se trate quase sempre de uma “escolha” motivada, é inegável a orientação intelectual e lógica na seleção, no ordenamento e na expressão dos elementos da narrativa. A história é sempre percebida no tempo, transcorrendo-se. Para captá-la na sua “totalidade”, o escritor tem que armar o seu projeto de abordagem, agarrando-a (ou criando-a) às vezes pelo meio ou pelo fim (TELES, 1989, p.363 – grifos do autor).

Nas narrativas de Lygia Fagundes Telles, prevalecem formas enunciativas voltadas para a abordagem íntima dos indivíduos. É principalmente em textos estruturados dessa maneira que encontramos representada “a memória da dor”, como propõe Caio Riter. Percebe-se, nesse tipo de texto lygiano, a influência da teoria psicanalítica; o narrador em primeira pessoa é aquele que precisa falar, mesmo que por um fio de voz, pois só assim poderá, quem sabe, alcançar sua salvação, entendimento ou fazer um simples desabafo. Tal consciência é exposta pela protagonista do conto “Os mortos”, quando publicado pela primeira vez em 1949, na coletânea *O cacto vermelho*. Reconstruindo os fatos do passado relacionados a sua relação amorosa, ela explica a importância do discurso naquele momento.

Nem sei por onde começar, estou atordoada e nesse instante tenho é vontade de dormir, dormir e só acordar depois que isto tiver passado. Mas antes quero que alguém me ouça: enquanto eu estiver contando, talvez explique a mim mesma uma porção de coisas que ainda não entendo, talvez chegue a conclusões que dêem um pouco mais de sossego a meu coração. É que nem sei se sou culpada (TELLES, 1949, p. 9).

²⁶As palavras de Teles foram extraídas de um ensaio em que discute a construção artística de Érico Veríssimo no romance *O resto é silêncio*, este estudo compõe a obra *Retórica do silêncio*.

Depois de sofrer algumas alterações, o conto foi outra vez publicado, na coletânea de 1970, a importância concedida à linguagem parece intensificada graças à repetição de palavras relacionadas ao universo da fala.

Não sei por onde começar. Estou confusa, confusa, e minha vontade é dormir e só acordar depois que tudo tiver passado. Mas sei que não vou dormir. Deixe então que eu fique *falando*, vou *falando* assim bem baixinho e enquanto *falo* quem sabe explico uma porção de coisas que ainda não entendo, quem sabe chego a uma conclusão que me dê um pouco mais de esperança (TELLES, 1970, p.159 – grifos nossos).

Isso também é o que espera a personagem Adelaide Gurgel do conto “Dolly”, da obra *A noite escura e mais eu* (1995). Depois de retornar à casa de Dolly, moça com quem conversara sobre a possibilidade de dividirem uma casa, Adelaide fica desesperada por ter encontrado a jovem morta. Voltando para casa, dentro do bonde, ela tem a sensação de estar sendo acompanhada por alguém invisível que se dirige a ela perguntando-lhe o que havia acontecido. Adelaide, que esperava ansiosa pela pergunta, responde: “Fui à Barra Funda buscar os meus cadernos de datilografia que esqueci na casa de Dolly, eu respondo e de repente me sinto melhor, descubro que é bom *falar* assim sem pressa enquanto o bonde corre apressado e sacolejando sobre os trilhos” (TELLES, 1998c, p.12 – grifos nossos). O diálogo continua, a personagem conta detalhadamente o que, desde o dia anterior, lhe ocorrera, até o instante em que julga ter terminado de contar tudo, no entanto, o passageiro invisível dirige a ela ainda outra pergunta: “Mas Dolly não é a sua amiga?” (TELLES, 1998c, p.13). Na resposta e no fluxo de sua consciência, vemos a importância do ato da fala.

Amiga propriamente não, eu respondo e ouço minha voz reprimida que se esconde daquela Dolly tão descoberta e tão generosa. Seria minha amiga se tivéssemos mais tempo, eu acrescentei depressa, quero *falar*, sei que vou me *salvar falando* e adianto, eu queria sair da pensão e por isso recortei toda animada o único anúncio do jornal (TELLES, 1998c, p.13 – grifos nossos).

Outras personagens de Lygia Fagundes Telles fazem da fala seus “instrumentos” de salvação, dentre elas, destaca-se a personagem de *As horas nuas*, Rosa Ambrósio – personagem já abordada em outros momentos. Rosa, não podendo dar continuidade às sessões terapêuticas com sua analista Ananta, supre a falta desta com um gravador, evidenciando que

sua verdadeira crença não está voltada para a confiança no profissional a quem ela confessava seus infortúnios, mas para o ato da fala em si.

Num ensaio nomeado “Inconsciente e Linguagem”, a professora Laéria Fontenele explica:

Falar dos conflitos promotores de sofrimento, para descobrir os caminhos por que buscam expressar-se, construindo-lhes o sentido, eis o que vem a significar inicialmente a “técnica de cura pela palavra”, que daria origem a todas as psicoterapias modernas, de uma forma geral, e à psicanálise, em particular (FONTENELE, 2008, p.12).

Seguindo a teoria psicanalítica, Fontenele explora o conceito de inconsciente e sua relação com a linguagem, expondo a importância desta para a realização “concreta” do que é chamado de inconsciente. De acordo com suas palavras

[a] linguagem teria para o homem a mesma função que tem uma ponte a ligar dois pontos separados por um abismo. Haveria uma falha constitutiva a separar o homem do mundo e a ela a linguagem seria responsável por tentar superar. Dessa forma, compreende-se a linguagem como fundadora da realidade do inconsciente. Não há inconsciente onde não existe esse distanciamento [...] (FONTENELE, 2008, p.14).

As lacunas existentes entre o homem e o mundo são preenchidas pela linguagem, daí seu caráter criador de realidade. A partir dela é possível corrigir as imperfeições e as injustiças do mundo real de onde se originam muitos desafetos entre os indivíduos e o circundante. Mentindo, dissimulando ou criando, o fio de voz das personagens de Lygia Fagundes Telles atua sobre o espaço de imperfeição, elas criam outra realidade, mais perfeita, adequada aos desejos reprimidos dentro delas. Nos contos da autora, não vigora o dogma de que a mentira é um pecado, de fato, ela se torna um elemento de salvação ou realização.

É com uma mentira que Kori, personagem do conto “Você não acha que esfriou?”, torna real sua vingança contra Armando. Depois de descobrir que o rapaz não a amava e que apenas a usava para se aproximar de seu marido, Kori consegue ascender ao plano de algoz, mentindo sobre outra relação amorosa entre Sérgio e uma moça que estava grávida, sugerindo que o coração dele não seria de nenhum dos dois, nem de Kori nem de Armando. Mentindo, é que Ricardo consegue convencer Raquel de encontrar-se para uma despedida. Para colocar em prática seu plano, Ricardo tece um discurso marcado pela dissimulação, uma rede discursiva que encobre os reais desejos e valores do rapaz. Em inúmeros outros contos a mentira aparece de forma indireta, representada pela aparência das relações entre os indivíduos, textos como “A chave”, “Um chá bem forte e três xícaras”, “Eu

era mudo e só” e “Os objetos” são exemplos de vínculos superficiais, falsos, sustentados apenas pelas aparências, uma mentira assegurada pelo comodismo.

Em nenhum destes, porém, o poder da mentira é tão concretizado como no conto “Emanuel”. Publicado pela primeira vez em uma revista feminina, o conto sofreu inúmeras e importantes transformações até aparecer reeditado na coletânea “Mistérios”, de 1981. O texto tem como protagonista a personagem Alice, uma solteirona convicta que, em uma reunião entre amigos, sendo pressionada pela curiosidade deles em relação a sua vida íntima, inventa uma relação amorosa com o propósito de desvencilhar-se do tecido mordaz construído pelas pessoas que ali se encontram. Indivíduos cuja atenção está voltada para a vida alheia, sobre a qual eles constroem esse tecido mundano, submetendo os demais aos seus julgamentos críticos injustos e supérfluos.

Tendo o olhar deles sobre si, Alice se defende como pode, como égide, ela usa a mentira, instrumento com que se protege, mas reconhece seu exagero, comprometendo a aceitação daquilo que se está sendo dito.

Exagerei, não precisava ter exagerado tanto, podia dizer apenas que tenho um amante, pronto, um tipo comum, nada de especial. Mas comecei com meus delírios, tanta vontade de beleza, de poder. Vontade antiga de chamar atenção, de mistura com um desejo agudo de vingança, Loris me olhando no maior espanto e eu num crescendo de apoteose mental, fúria de sons com a orquestra desencadeada, Wagner, mais mais! Desfrutável (TELLES, 1998d, p.14).

A mentira de Alice se desenrola cumprindo dois propósitos bem distintos: primeiramente para se vingar do apagamento em que sempre viveu; depois, serve para tornarem reais seus desejos reprimidos, uma realização verbalizada dos anseios que ela trazia dentro de si, e que não realizava por não possuir um parceiro, aquele que tanto desejava. A situação vivenciada por Alice está diretamente relacionada a duas espécies diferentes de fio, o fio de voz e o fio do desejo. Mentindo, ela usa o fio de voz para preencher as falhas de sua realidade, dentre as falhas encontra-se o fato de ela não ter seus vínculos afetivos ligando-a a um homem, um parceiro com quem dividisse sua vida e suas fantasias, situação que muito lhe incomoda: “Ginecologista, tenho vontade de dizer. O que sempre desejei, um namorado médico que me tomasse em suas mãos hábeis e através delas eu conheceria a mim mesma a começar por este corpo que me escapa como um inimigo” (TELLES, 1998d, p.16).

Ao inventar seu relacionamento, Alice sabe que aqueles que a ouvem não acreditam em suas palavras, mas ela se regozija ao “Ser conversada, discutida” (TELLES, 1981, p. 18). A força propulsora dessa construção discursiva é o olhar dos outros,

principalmente o de Loris, que habilmente impulsiona Alice a se enredar nessas linhas discursivas, uma armadilha criada para deixar óbvia a solidão desesperadora da personagem.

Me volto para Loris que está bêbada e lúcida, o lado ruim me espicaçando, e o Emanuel?... Comecei e agora não posso parar, ninguém acredita, ninguém está se importando mas Loris me físgou e vem me puxando como o velho pescador puxou aquele peixe, fiquei tão deprimida *nesse pedaço da fita, a linha mais curta*, completamente esticada e o peixe (TELLES, 1998d, p.18 – grifos nossos).

Como se pôde perceber, no decorrer desse estudo, buscamos, de modos diferentes, comprovar uma recorrente aparição de imagens às quais entendemos como símbolos, imagens com que a escritora torna mais rico seu discurso literário, um processo a perpassar toda sua obra, mas que aqui pôde apenas ser tangenciado. Como última manifestação desse processo metafórico, retiramos de textos da autora trechos em que o fio está relacionado à forma física das personagens, assim como as pernas de Alice, que são comparadas a fios de macarrão. Além de estabelecer analogia com a fala e a escrita, a metáfora lygiana envereda pela área biológica, lá onde também encontramos um tecido, mas que em vez de fios é composto por um aglomerado de células. Mais do que conceder materialidade à existência interna, possibilitando a criação de um tecido discursivo, as imagens próprias da fiação nomeiam ou caracterizam a matéria física.

Em “As meninas”, a personagem Lorena, assim se refere a sua estrutura física:

Fiquei transparente. Transparente. Posso me ver porque estou transparente *meus tecidos cor-de-rosa minhas veias entrelaçadas* os órgãos organizados nos seus compartimentos estou inteira em ordem lá por dentro como o homem de plástico da vitrina tinha um homem no avesso de pé na vitrina (TELLES, 1998g, p.186 – grifos nossos).

Raíza, de *Verão no aquário*, também se sente tecida: “E ria e gritava porque era divertido sentir-me assim leve, *feita de um tecido tão delicado* que podia de um momento para o outro me desfazer no ar” (TELLES, 1998f, p.59). Em um outro trecho, a protagonista do romance retoma a imagem do fio para referir-se, agora ao seu perfil: “Então ela descansaria no regaço as belas mãos serenas e ficaria me olhando. Apenas olhando. Meu perfil – vago como *um fio de linha desenrolado* no ar – meu perfil não conseguiria comovê-la” (TELLES, 1998f, p.13 – grifo nosso).

Um exemplo simples se encontra no conto “Felicidade”, num trecho em que o narrador se refere à fisionomia da personagem Teresa: “Os olhos de Teresa se apertaram.

Agora eram *dois fios de linha* cinzenta (TELLES, 1949, p.183 – grifo nosso). Assim como os olhos de Teresa, os de Rahul também ficam reduzidos a um fio enquanto ele dorme: “Tinha os olhos apertados, reduzidos *a um fio luminoso* e vacilava ligeiramente na dura posição de esfinge” (TELLES, 1999b, p.77). Em vez dos olhos, toda a constituição física da avó de Laura é relacionada ao fio, a protagonista de “Noturno Amarelo” tem a seguinte impressão: “Por um instante a Avó me pareceu feita de *um úmido tecido azul-lilás*, do mesmo tom dos cabelos” (TELLES, 2004, p.313 – grifo nosso).

Cristóvão, personagem do conto “Táxi, Cavalheiro?”, é um homem tradicional, acredita que o lugar da mulher é a casa. Mas Teresa, sua esposa, não pensa o mesmo, e se candidata a um concurso de cantora de rádio, o que deixa Cristóvão insatisfeito. Depois de saber que a esposa fora reprovada, ele se apazigua, prevendo o comportamento manso de “Teresinha”, pois sabia que ao ficar triste, ela se transformava.

Agora, lá estava a esperá-lo. Chorosa. Teresinha, quando ficava triste, era *uma seda*.
Deitaria a cabeça no seu ombro e...
– Perdi, Cristóvão, perdi! (TELLES, 1943, p.20 – grifo nosso).

Em sua escritura, Lygia Fagundes Telles usa elementos que, no decorrer desses longos anos de criação literária, tornaram-se facilmente reconhecíveis. Dentre esses aspectos de fácil identificação, tencionamos aqui comprovar a existência de um recurso metafórico acentuadamente marcado por imagens e símbolos relacionados à prática da tecelagem e da fiação, imagens comuns ao universo feminino. Essas imagens são usadas para se referir a outros universos, nesse processo de aproximação analógica, a obra da escritora é enriquecida, graças à amplidão e à originalidade com que usa as metáforas. Enriquece-se também o símbolo que tem seus limites semânticos ampliados, tornando-se mais abrangente e polissêmico.

Lygia Fagundes Telles pertence àquilo que se convencionou chamar cânone nacional. Escrevendo há mais de 60 anos, a autora conseguiu produzir uma volumosa obra que, como afirma Vera Maria Tietzmann, continua mantendo alto grau estético, trata-se de uma obra homogênea, sem declives ou desequilíbrios. Ainda que muito revisitada pela crítica acadêmica, a obra de Lygia Fagundes Telles continua fornecendo um rico objeto de estudo literário. Sua escritura é um amplo painel em que se encontra representada a essência da condição humana de um país, de um povo que consegue metonimicamente sintetizar as amarguras e os mistérios do homem universal.

A escritora assume a identidade de arqueólogo, perquirindo os abismos da identidade humana, cada vez mais fundo, ela promove uma investigação insistente dos anseios que norteiam nossa existência íntima e coletiva, principalmente nas nossas relações uns com os outros, uma sondagem minuciosa e ousada, sempre dissimulada por um discurso sublime e requintado. Nessa perquirição do misterioso universo humano, a escritora lança mão de recursos estilísticos que marcam toda sua pena, tornando-se uma espécie de constantes simbólicas que se repetem nos enredos, temas, estruturas e linguagem de seus textos.

No decorrer de nosso estudo, objetivamos contribuir com a fortuna crítica sobre a escritora, para tanto, tivemos como propósito uma abordagem analítica de fundamentação teórica que se valeu do imaginário e da hermenêutica simbólica, o que nos permitiu explorar a recorrência da imagem simbólica do fio e de seus avatares nos enredos da escritora. Assim como temas, acontecimentos e recursos expressivos recorrentes, o fio, a nosso ver, deve ser considerado como pertencente àquilo que pode ser chamado de *mitoestilo* da obra lygiana, ou, como propõe Frey, de universo mitológico particular. Nossa análise crítica das narrativas construídas por Lygia Fagundes Telles buscou evidenciar e comprovar a presença dessa imagem que pode ser facilmente percebida e interpretada de diferentes maneiras.

Essa imagem se faz presente de maneira explícita no processo metafórico da escritora, que frequentemente se reporta a elementos da prática da fiação ou da tecelagem, ou ainda, de maneira implícita, sendo uma forma de representação simbólica usada para dar sentido a determinadas situações contextuais de sua obra. Tanto no primeiro quanto no segundo caso, o fio e seus afins surgem como estrutura simbólica, abrindo para um leque de possibilidades interpretativas, das quais elegemos aquelas que nortearam nosso estudo. Em vez de valores e sentidos estanques, o que empobreceria tanto nosso trabalho quanto a abrangência do texto da escritora, apenas sugerimos alguns vieses semânticos oriundos do nosso contato de leitor com a narrativa de Lygia Fagundes Telles.

Diante de seus textos, tendo como foco a imagem do fio, encontramos nela um símbolo de sentimentos, de vivências e de realidades que marcavam a existência das personagens. Para elas, o fio atuava muitas vezes como algoz, oprimindo-as ou prendendo-as a realidades insustentáveis. Expressos por imagens, os conteúdos interiores reprimidos, mostram-se muito mais enigmáticos, fazendo do leitor um cúmplice da essência e da existência desses indivíduos angustiados, marcados por dores que transcendem a dor física. Às vezes, era o fio um elemento libertador, pela expressão de um fio de voz, indivíduos se

comunicavam com o mundo e, nessa interação, ascendiam a outro plano da realidade, uma nova situação, menos ingênua e mais ativa.

Além desses valores, outro de grande importância é o de elo, o fio torna-se representativo do vínculo entre os indivíduos. Pelo fio do desejo, homens e mulheres encontram-se ligados a seus objetos de desejo, um elo perigoso, pois por ele tanto se pode chegar à felicidade quanto ao sofrimento. Presos a sentimentos, os indivíduos se tornam capazes de uma entrega total ao sentimentalismo, sendo vítimas de arroubos que podem até levá-los a cometer crimes ou atos extremados. Esse elo afetivo não advém apenas de relações amorosas, mas de relações familiares também. No seio familiar surgem elos que não só nos aquecem a alma como também nos sufocam, trata-se de vínculos mais do que afetivos, são também identitários, ligando-nos a uma *linhagem* com a qual podemos ou não nos identificar.

Tecendo seus textos, Lygia Fagundes Telles dá vida a seu universo mítico particular, dentro dele, imagens de agulhas, fios, fiandeiras, bordados e tapeçarias tornam mais representativo o mistério da vida e a luta do homem para compreendê-lo. Em seu tecido textual, a escritora promove um amálgama entre prosa e poesia mítica, dando forma a uma das mais ricas obras nacionais.

Definindo o tom de voz, características físicas e comportamentais, o fio aparece fazendo parte da construção dos seres confeccionados por Lygia Fagundes Telles. Com linhas e pontos, essa tecelã não só fia os destinos de seus personagens, como também tece suas existências e suas essências. Como o Deus bíblico, que usa para a construção do mundo o poder do verbo, a escritora Lygia Fagundes Telles fia um universo paralelo ao desse Deus, mas que tem como elemento de formação o fio com que, vale repetir, tece seus seres, o destino deles e o equilíbrio desse mundo tão rico quanto o real.

REFERÊNCIAS

DA AUTORA

- TELLES, Lygia Fagundes. *Praia viva*. São Paulo: Martins, 1944.
- _____. *O cacto vermelho*. São Paulo: Mérito, 1949.
- _____. *Histórias do desencontro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- _____. *Histórias escolhidas*. São Paulo: Boa Leitura, 1961.
- _____. *O jardim selvagem*. São Paulo: Martins, 1965.
- _____. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.
- _____. *O jardim selvagem*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Livraria, 1974.
- _____. *A disciplina do amor*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- _____. *Seminário dos ratos*. 8. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- _____. *A noite escura e mais eu*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.
- _____. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.
- _____. *Ciranda de pedra*. 31. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.
- _____. *Verão no aquário*. 11. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998f.
- _____. *As meninas*. 32. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998g.
- _____. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- _____. *As horas nuas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- TELLES, Lygia Fagundes. *A estrutura da bolha de sabão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.
- _____. *Invenção e memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. *Meus contos preferidos*. Rio de Janeiro: 2004.
- _____. *Meus contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- _____. *Conspiração de nuvens*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SOBRE A AUTORA

ALMEIDA, Núbia Regina de Carvalho. *Uma leitura do fantástico em contos de Lygia Fagundes Telles*. 2004. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Lingüística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2004.

FARIA, Edna Silva. *O trágico moderno nos contos de Lygia Fagundes Telles*. 2005. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Lingüística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2005.

GOMES, Carlos Magno. O mal-estar da escritora em Lygia Fagundes Telles. In: CARDOSO, Ana Leal; GOMES, Carlos Magno (Orgs.). *Do imaginário às representações na literatura*. São Cristóvão: Editora UFS, 2007.

LAMAS, Berenice Sica. *Lygia Fagundes Telles: imaginário e a escritura do duplo*. 2002. 296 f. Tese (Doutorado em Letras) –UFRGS, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

LUCAS, Fábio. *A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles*. In: *Cult – Revista Brasileira de Literatura* – Ano I, n.23, 1999.

_____. *Com açúcar e com afeto*. In: *Revista Entre Livros: Duetto Editorial*, n.29/ setembro, de 2007, p.32-34.

LUCENA, Suênio Campos de. *21 escritores brasileiros: uma nova viagem entre mitos e mortes*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001a. p.195-205

_____. Invenções da memória. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Imprensa oficial, n.73, jul. 2001b, p.4-10.

MIGUEL, Gilvone Furtado. O imaginário no conto “Natal na Barca”. In. *Signótica: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e Lingüística/ Faculdade de Letras*. – v.17, n.1, 2005. p. 57-71.

MOURA, Sheila. Lygia Fagundes Telles: uma mulher de palavra. *Revista Desfile*. n. 318, São Paulo: 1996, p.124-125.

MOURA, Sonia Maria da Silva. *A arquitetura dos contos de Lygia Fagundes Telles*. Niterói, RJ: FL-UFF, 1993. Originalmente apresentada como dissertação de Mestrado. 206 p.

PERIN, Lusía Fonseca Perez. *As várias faces de um mesmo protótipo de personagens nos romances de Lygia Fagundes Telles*. 1994. 89 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Lingüística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1994.

RICCIARDI, Giovanni. *Auto-retratos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 171-184.

RITER, Caio. A memória da dor: imagens e recorrências em Lygia Fagundes Telles. *Revista Ciências e Letras*, Porto Alegre, n. 34, p. 105-118, jun.-dez. 2003.

ROCHA, Nelly-Cecília Paiva Barreto da. Eros e Tanatos em O jardim selvagem, de Lygia Fagundes Telles: um drama bem universal. *Trilhas*. UNAMA. Belém: vol. 1. n.2, p. 66-83, 2000.

TELLES, Lygia Fagundes. Depoimento. In: NEPUCENO, Eric. *Nossa América*. Edição Março/ Abril 1992, p.22-27.

TELLES, Lygia Fagundes. *No princípio era o medo*. In: Carta Capital: 2005, p.60.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A ficção intertextual de Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1992.

_____. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. 2. ed. Goiânia: Editora UFG, 2001.

_____. Da ciranda de pedra às horas nuas: o romance de Lygia Fagundes Telles. In: _____. *Dispersos e inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Câne Editorial, [2009] (a sair em outubro de 2009, texto conseguido com a própria pesquisadora).

STEEN, Edla van. *Viver e escrever*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1981, v.1.

GERAIS

ARISTÓFANES. *A greve do sexo (Lisístrata); A revolução das mulheres*. Tradução Mário da Gama Kuri. 6.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. Tradução José Lino Grunnewald e outros. 20. ed. São Paulo: Abril Cultura, 1980. (Os pensadores).

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1997.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. *Dicionário mítico-etmológico da mitologia grega*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, v. 1.

_____. *Dicionário mítico-etmológico da mitologia grega*. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991, v. 2.

_____. *Mitologia grega*. 18. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004, v. 1.

_____. *Mitologia grega*. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005a, v. 2.

_____. *Mitologia grega*. 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005b, v. 3.

BETTELHEIM, Bruno. *O coração informado: autonomia na era de massificação*. Tradução Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Tópicos).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alian. *Dicionário de símbolo: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva... (et al.). 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

COLASANTI, Marina. *O leopardo é um animal delicado*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DENÓFRIO, Darcy França. Em busca de uma voz. In: ENGELMANN, Magda Shirley C. *O jogo elocucional feminino*. Goiânia: Editora da UFG, 1996.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2006, 6. ed. (coleção Debates).

FERREIRA, Alice Maria de Araújo. 2006. Conferência: A linguagem, a subjetividade e a intersubjetividade. In: Revista *Temporis[ação]*. *Universidade Federal de Goiás*. v. 1, Cidade de Goiás, 1998.

FLORES, Hilda Agnes Hübner. O helenismo e a mulher. In: FLORES, Moacyr (Org.). *Mundo greco-romano: arte, mitologia e sociedade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p. 69-89. (Coleção História, 38).

FONTENELE, Laéria. Inconsciente e linguagem. *Revista Língua, Psicanálise e Linguagem*, São Paulo, 2008. p.12-17.

FRANZ, M.-L. von. O processo de individuação. In: JUNG, C.G. (org). *O homem e seus símbolos*. Tradução Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002, p. 158-229.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: _____. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

GIMENEZ, Karen. A fantástica ciência do Egito. *Revista Superinteressante*. São Paulo: Editora Abril, 191, ed., Agosto – 2003, p.44-54.

GOULD, Joan. *Fiando palha, tecendo ouro: o que os contos de fadas revelam sobre as transformações na vida da mulher*. Tradução Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Poétique: revista de teoria e análise literária*. Tradução de Clara Cabbré Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

JUNG, C.G. Chegando ao inconsciente. In: _____ (org). *O homem e seus símbolos*. Tradução Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002, p. 18- 157.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução Maria Luiza Appy et al. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

KARAM, Henriette. A linguagem e as mulheres. In: TIBURI, Márcia et al. *As mulheres e a filosofia*. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2002. p. 183-191.

KHALIL, Marisa Martins Gama. Labirintos literários: suportes e materialidades. In: *Linguagem – Estudos e Pesquisas/ Curso de Letras da Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão*. v. 6-7 (2002-2003). Catalão: UFG, 2005. p.177-188.

LEPARGNEUR, Humbert. *Destino e identidade*. Campinas, SP: Papirus, 1989.

LIBOREL, Hughes. As fiandeiras. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução Carlos Sussekinde et al. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 370-384.

LUKÁCS, George. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

MACHADO, Ana Maria. *Texturas: sobre leituras e escritos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MARQUES, Luiz. Ordem no caos. *Revista Deuses da mitologia I: Zeus*. São Paulo: Duetto, 2008. p.18-25.

_____. Amor e poder em dose dupla. *Revista Deuses da mitologia I: Zeus*. São Paulo: Duetto, 2008. p.38-43.

MAY, Rollo. *A coragem de criar*. Tradução Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. 2. ed. Cotia, Sp: Ateliê Editorial, 2002.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense – universitária, 1987.

MENEZES, Magali Mendes de. Da academia da razão à academia do corpo. In: TIBURI, Márcia et al. *As mulheres e a filosofia*. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2002. p.13-22.

PAES, José Paulo. MASSAUD, Moisés (org.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1971.

PINTO, Cristina Ferreira. *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. 26. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

RENAUT, Alain. *O indivíduo: reflexão acerca da filosofia do sujeito*. Rio de Janeiro: Difel, 1998. (Coleção enfoques: filosofia).

RIBEIRO, Marina. A difícil relação mãe-filha. *Revista Psique: ciência e vida*. ano 2, n ° 22 São Paulo: Editora Escala, 2007, p. 34-41.

RODRIGUES, Antônio Medina. *As utopias gregas*. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Coleção A caminho das utopias).

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 9-49.

SARTRE, Jean Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução Vergílio Ferreira et al. São Paulo: Abril Cultura, 1978. (Coleção Os pensadores).

TELES, Gilberto Mendonça. As margens da ficção. In: _____. *Retórica do silêncio I: teoria e prática do texto literário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara C. Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TORRESINI, Elizabeth W. Rochadel. A Soberania — o mito em Homero, Ésquilo, Sófocles e Eurípides. In: FLORES, Moacyr (Org.). *Mundo greco-romano: arte, mitologia e sociedade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p.37-42. (Coleção História, 38).

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

ANEXOS

Anexo I

Comissário: (Dirigindo-se a Cleonice) Qual é o caso, coroa? Você é que está precisando de umas palmadas! (A Lisístrata) Agora fale!

Lisístrata: Falo mesmo. No princípio da guerra, nós, com a moderação própria das mulheres, suportamos tudo de vocês, homens (como vocês fizeram tolices!), pois vocês não nos deixavam abrir a boca. E vocês não faziam coisa alguma para nos agradar. Nós, que conhecíamos vocês muito bem, quando às vezes ficávamos sabendo de resoluções desastradas sobre assuntos importantíssimos, perguntávamos a nossos maridos: ‘Que foi que decidiram hoje na Assembléia a respeito da paz?’ ‘Que é que você tem com isso?’, dizia meu marido. ‘Cale-se!’ E eu me calava.

Cleonice: Ah, mas eu não me calava!

Comissário: Eu imagino o que sobrava para você quando você não se calava.

Lisístrata: Pois eu me calava. As resoluções pioravam cada vez mais. E eu perguntava ‘Mas, meu marido, como é que vocês podem fazer tantas tolices?’ E ele, olhando para mim de cima para baixo, dizia: ‘Se você não voltar já para *as agulhas e linhas*, vai ter! A guerra é assunto para homens, como dizia o poeta.

Comissário: Esse camarada tinha razão.

Lisístrata: Razão por que, bobão? Vocês tomavam resoluções idiotas e nós não podíamos nem dar conselhos. Mas quando ouvíamos dizer nas ruas: ‘Não há mais homens nesta terra?’ e a resposta ‘Não; acabou!’, então fomos ficando impressionadas e resolvemos, num comício de mulheres, trabalhar unidas pela salvação da Grécia. Não podíamos mais esperar. Se vocês quiserem escutar quando dermos bons conselhos e souberem calar, como nós sabíamos, seremos a salvação de vocês.

Comissário: Vocês, nossa salvação? É muita pretensão! Essa eu não agüento!

Lisístrata: Então, cale-se!

(ARISTÓFANES, 2006, p. 42-43)

(...)

Comissário: Mas como vocês conseguirão acabar com essa desordem toda que há por aí?

Lisístrata: Com a maior simplicidade.

Comissário: Pois explique!

Lisístrata: Como nós fazemos quando estamos *bordando*. Se a *linha* embaraça, é porque há um *nó* e então desfazemos o *nó*. Do mesmo modo, vamos desfazer esse *nó* chamado guerra e outros.

Comissário: Ah!...Então é com *linhas e agulhas* que vocês pretendem dar jeito em tudo quanto é situação complicada? Que bobagem!...

Lisístrata: Sim senhor! Se vocês tivessem juízo, prestariam mais atenção à nossa *linha* para não fazerem feio em todas as situações complicadas.

Comissário: Como? Vamos! Diga!

Lisístrata: Primeiro, só usaríamos *linha* dura. Depois, é tanta gente querendo ocupar os cargos públicos que é como se se quisesse enfiar uma porção de *linhas* ao mesmo tempo no buraco de uma *agulha* só. Isso não vai mais acontecer! Só entre na *agulha linha fina*. *Linha* que pretenda engrossar não entra! Mas para os esforços maiores cada um terá de cooperar com sua *linha* até formarmos uma corda bem forte, obra da boa vontade de todos, nacionais e estrangeiros. Mais ainda: com muita *linha* poderemos fazer *tecidos* para vestir o povo todo.

Comissário: Não é mesmo um desaforo misturar assuntos tão sérios com *linhas e agulhas*? Bem se vê que elas nunca tomarão parte na guerra.

(ARISTÓFANES, 2006, p. 45-46 – grifos nossos)

Anexo II

Para que ninguém a quisesse

Porque os homens olhavam demais para a sua mulher, mandou que descesse a bainha dos vestidos e parasse de se pintar. Apesar disso, sua beleza chamava a atenção, e ele foi obrigado a exigir que eliminasse os decotes, jogasse fora os sapatos de saltos altos. Dos armários tirou as roupas de seda, da gaveta tirou todas as jóias. E vendo que, ainda assim, um ou outro olhar viril se acendia à passagem dela, pegou a tesoura e tosquiou-lhe os longos cabelos.

Agora podia viver descansado. Ninguém a olhava duas vezes, homem nenhum se interessava por ela. Esquiva como um gato, não mais atravessava praças. E evitava sair. Tão esquiva se fez, que ele foi deixando de ocupar-se dela, permitindo que fluísse em silêncio pelos cômodos, mimetizada com os móveis e as sombras.

Uma fina saudade, porém, começou a alinhar-se em seus dias. Não saudade da mulher. Mas do desejo inflamado que tivera por ela. Então lhe trouxe um batom. No outro dia um corte de seda. À noite tirou do bolso uma rosa de cetim para enfeitar-lhe o que restava dos cabelos.

Mas ela tinha desaprendido a gostar dessas coisas, nem pensava mais em lhe agradar. Largou o tecido em uma gaveta, esqueceu o batom. E continuou andando pela casa de vestido de chita, enquanto a rosa desbotava sobre a cômoda.

COLASANTI, Marina. "Para que ninguém a quisesse". In: Contos de amor rasgados. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. P. 111-112.

Anexo III

Gostos arcaicos

Tive uma angustiada sensação de perda um dia desses. É que, sem pensar muito e resolvendo na hora mesmo, mandei Luís Carlos, meu cabeleireiro, cortar os meus cabelos bem curtos. À medida que eram cortados e as mechas caíam mortas no chão, eu olhava para o espelho e via como estava assustada com minha decisão. E foi então que veio a noção de perda. Perda de quê? Ah, é tão antigo este sentimento que se perde na noite dos tempos até atingir a Pré-História do mundo: Mulher jamais corta os cabelos, porque nos cabelos longos é que está a sua feminilidade. Inclusive, quando meus filhos eram menores, brincavam muito com meus cabelos compridos, e um dia desses fui fazer uma visita e uma menina de cinco anos resolveu, por conta própria, pentear-me toda e demoradamente. Foi muito bom sentir que aquelas mãozinhas estavam tendo prazer. Resignei-me a ter cortado, e me prometi que os deixaria crescer de novo. O que não impediu de, já em casa, resolver o contrário: porque cabelos longos custam a secar, exigem muito trato de escova, e precisa-se ir ao cabeleireiro para ficar embaixo dessa tortura maluca que é um secador de cabelos. Com os cabelos curtos, lavo-os eu mesma, fico um instante ao sol, e acabou-se. Mas surpreendi-me devaneando assim: será que como Sansão perdi minha força? Não, não a força geral, mas talvez minha força de mulher. (LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco 1999, p. 283)