

**Uma análise do conto “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles:
Busca de identidade, esquecimento e morte / *An analysis of the short-
story "A caçada", by Lygia Fagundes Telles: Search for identity,
forgetfulness and death***

*Suênio Campos de Lucena**

RESUMO

Este artigo procura analisar o conto “A Caçada”, publicado no livro *Mistérios* (2000), pela escritora paulista Lygia Fagundes Telles [1923–], cujo protagonista, um homem não nomeado, luta desesperadamente para lembrar de sujeitos, imagens e acontecimentos que, aparentemente, ocorreram no seu passado. A aflição do personagem se deve porque o esquecimento nesta história se apresenta como uma pena, *castigo* que se revela *fatal*, e ele parece ter consciência disso, tal é a sua ânsia por lembranças. Enquanto desenrola-se a caçada da tapeçaria, imagem à qual ele fica completamente fixado, a caçada desse homem se dá no sentido de tentar a todo custo recordar a origem dessa imagem e dos seus participantes, uma vez que o esquecimento ameaça a sua identidade e até a sua existência. Nossa análise se dá sob a perspectiva da Psicanálise, elaborada por Sigmund Freud, particularmente, o seu ensaio “O Estranho”, além dos estudos de Henri Bergson, Philippe Ariès e outros teóricos. A discussão deste conto possibilita reflexões sobre lembrança, esquecimento, passagem do tempo, desamparo da condição humana e a morte.

PALAVRAS-CHAVE: “A caçada”; Lygia Fagundes Telles; Memória; Esquecimento; Morte.

ABSTRACT

*This article seeks to analyze the short-story "A caçada", published in the book *Mysteries* (2000), by the writer Lygia Fagundes Telles [1923 -], whose protagonist, an unnamed man, struggles desperately to recall subjects, images and events that apparently , have occurred in his past. The affliction of the character is due to the fact that forgetfulness in this story presents itself as a penalty, a punishment that turns out to be fatal, and he seems to be aware of it, hence the eagerness for memories. While the hunt for the tapestry is taking place, an image to which it is completely fixed, this man's hunt is in the sense that he tries at all costs to recall the origin of that image and its participants, since forgetfulness threatens their identity and , after all, its existence. Our analysis of this tale takes place from the perspective of Psychoanalysis, by Sigmund Freud, particularly his essay "The Stranger", in addition to the studies of Henri Bergson, Philippe Ariès and other theorists. The discussion of this tale makes possible several reflections on the memory, the forgetfulness, the passage of time, the helplessness of the human condition and the death.*

KEY-WORDS: “A Caçada”; Lygia Fagundes Telles; memory; forgetfulness; death.

* Professor Doutor da Universidade do Estado da Bahia – UNEB – Salvador/BA, Brasil.
Sueniouneb@hotmail.com.

1 Introdução

A caçada, conto do livro *Mistérios* [2000], da escritora Lygia Fagundes Telles, aborda o tortuoso esquecimento (de situações, sujeitos e espaços) do seu protagonista, descrito apenas como “o homem”¹.

Numa loja de antiguidades, o homem se interessa por uma velha tapeçaria de origem incerta. A imagem – uma caçada num bosque, onde dois homens munidos de flechas cercam uma caça, animal indefinido – lhe é familiar, mas ele não consegue identificá-la: “Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu - conhecia tudo tão bem, mas tão bem! Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada!” (TELLES, 2000, p. 25).

O início do conto registra a familiaridade do homem com a peça². Ele já esteve no antiquário outras vezes a fim de admirar a tapeçaria que “tomava toda a parede do fundo da loja” (TELLES, 2000, p. 23). A dona da loja reage sempre com desdém e indiferença diante do seu interesse: “Já vi que o senhor se interessa mesmo é por isso... Pena que esteja nesse estado” (TELLES, 2000, p. 23). A peça estava “esquecida” no fundo da loja desde que um desconhecido a deixou anos atrás e “nunca mais apareceu” (TELLES, 2000, p. 24), por isso a mulher não entende seu interesse e desestimula uma possível compra: “essa tapeçaria não agüenta a mais leve escova, o senhor não vê? Acho que a poeira que está sustentando o tecido... Foi um desconhecido que trouxe, precisava muito de dinheiro. Eu disse que o pano estava por demais estragado, que era difícil encontrar um comprador mas ele insistiu tanto” (TELLES, 2000, p. 24). Em seguida, confirma: “Eu poderia vendê-la, mas quero ser franca, acho que não vale mesmo a pena. Na hora que despregar, é capaz de cair em pedaços” (TELLES, 2000, p.

¹ Personagens envolvidos em situações de apagamento da memória trata-se de algo recorrente na obra de Lygia Fagundes Telles. Além do conto “A caçada”, podemos citar os contos “O noivo” e “O encontro”, todos do livro *Mistérios*. O início de “O encontro” é quase idêntico ao de “A caçada”: “Onde, meu Deus?! – perguntava a mim mesma. – Onde vi esta mesma paisagem, numa tarde assim igual?... de minha memória?... Percorri em sonho estes lugares e agora os encontro, palpáveis, reais?” (TELLES, 2000, p. 69).

² As referências iniciais do conto parecem indicar um prenúncio negativo para o protagonista. Antes de admirar a peça, ele vê uma imagem de São Francisco com mãos decepadas, que sugere paralisia, imobilidade, falta de apoio, além de uma “mariposa que se espatifou” (TELLES, 2000, p. 23), inseto comumente associado a maus presságios.

24). Como julga a peça sem valor, a mulher reitera sua má conservação, destacando o tecido “por demais estragado” (TELLES, 2000, p. 24).

Chamada de “a velha”³, a mulher não demonstra interesse em vender a tapeçaria (que ela chama de “isso”). Ao contrário, a toda hora reforça o seu péssimo estado de conservação. Mas, de qualquer forma, o homem não parece ter interesse em adquiri-la, uma vez que não há diálogo sobre compra. Sua fixação pela peça é incompreensível – nem ele sabe ao certo a que se deve, pois seu interesse parece estar no fato de a imagem remetê-lo à lembrança de um passado de alguma forma familiar, mas também estranho: “Sua mão tremia. Em que tempo, meu Deus! Em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde?” (TELLES, 2000, p. 24). Ele acredita que já percorreu o atalho representado na imagem, mas se apavora ao tentar lembrar e não conseguir, como se estivesse diante de algo indecifrável.

O ato de admirar a peça lhe provoca reações físicas intensas, carregadas de tensão e ansiedade, deixando-o “tão pálido e perplexo quanto a imagem” (TELLES, 2000, p. 23), causando-lhe tremor, suor nas mãos, dificuldade de respirar, náusea, “corpo moído, as pálpebras pesadas” (TELLES, 2000, p. 26), tudo por não conseguir identificar a origem da imagem, tão imprecisa quanto a sua lembrança. E, de fato, se quisermos *eleger um cerne* para essa história é a “caçada” desse homem por lembranças, busca aflitiva por respostas, como se a partir do momento em que vê a peça sua existência dependesse do ato de recordar. Porém, como essas lembranças não vêm, ele reage desesperado.

Caçada por lembranças que ocorre por meio do olhar. É através dele que o homem tenciona obter respostas e tenta *ver além* da representação da peça, inclusive o passado. Ao admirá-la, mostra-se um sujeito buscando uma “verdade” para além da “enxergada”, que “precisa” ser desvendada por “pior” que se anuncie, daí o *olhar* que tenta *desvelar* uma imagem encoberta pela “penumbra” (TELLES, 2000, p. 26). No entanto, seu olhar *não lembra aquilo que ele mais deseja*. Enquanto isso, a “velha” não

³ Ao passo que o homem se deslumbra com a tela, a velha bocejia, encolhe os ombros, limpa as unhas com grampo (p. 24), anda com chinelos de lã sem provocar ruídos e chega a se ausentar, deixando o homem sozinho admirando a tapeçaria: “fique aí à vontade, vou fazer meu chá” (TELLES, 2000, p. 25). Ela trabalha num lugar fechado, soturno, e é vista com temor pelo homem, que tem pesadelos com ela, que não demonstra nenhum interesse em expor e vender a tapeçaria, além de não ter apreço por esse objeto, algo francamente oposta à admiração e “respeito estético” demonstrado pelo protagonista em relação à peça.

se esforça em lembrar (“foi um desconhecido que trouxe... preguei na parede e aí ficou”); TELLES, 2000, p. 24) nem enxergar. Vê apenas o “aparente”, a decrepitude da tapeçaria, pois lhe falta sensibilidade para lidar com bens simbólicos e estéticos. Trata-se de um *olhar convencional, previsível*.

O protagonista age como se só ele enxergasse o *teor sinistro* da tela: “A velha não a distinguira, ninguém poderia percebê-la, reduzida como estava a um pontinho carcomido, mais pálido do que um grão de pó em suspensão no arco” (TELLES, 2000, p. 26), diz, se referindo à seta da imagem, prestes a ser desferida. Para ele aí está um detalhe fundamental (enquanto para “a velha” destaca-se apenas “um buraco de traça”; TELLES, 2000, p. 25), e que é indicador de morte, da *sua* morte. É pelo olhar que ele antevê o próprio *fim*, acreditando que tem de agir logo a fim de evitar que a cena se repita. Contudo, a despeito do seu crescente desespero e do *olhar que quer ver além*, ele não lembrará *a tempo*.

A *busca* do protagonista deixa claro que essa é uma história que empreende “limites sensoriais”, ao explorar elementos corporais e reações intensas, como repulsa, asco, atração, raiva, aflição, cansaço etc., configurando um relato sôfrego em torno do corpo e dos sentidos, como olfato (“quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos”; TELLES, 2000, p. 25) e o tato (“o homem estendeu a mão até a tapeçaria mas não chegou a tocá-la”; TELLES, 2000, p. 23), enfatizando gestos, gritos e grunhidos que parecem compensar a exiguidade da sua fala, os poucos diálogos travados entre ele e a mulher, a escassez de interlocutores, enfim, a quase ausência de comunicação, conjugada a uma solidão dilacerante. De fato, trata-se de personagem solitário, melancólico e exasperado, sobretudo, por não conseguir recordar; situação angustiante porque ele também não tem com quem dividir questões – o que amplia ainda mais a sensação de desconforto, de desamparo e de completo e absoluto isolamento do protagonista. Se, de um lado, ele procura lembrar a todo custo, por outro, a sua fixação quase obsessiva por essa peça parece indicar uma certa dificuldade de se expressar. Ao não lembrar de onde conhece a imagem dessa caçada, ele age como se desejasse preencher uma *lacuna de linguagem* que reflete um vazio, sentido de vida que supostamente poderia ser “oferecido” pela tapeçaria, uma vez que a sua existência se delinea destituída de graça e sentido.

Assim, o protagonista de *A caçada* fala por meio do silêncio, forma de expressar uma provável insatisfação com a vida, dificuldade de viver o presente e, sobretudo, de relembrar o passado. Talvez por isso ele se constitua como sujeito através do não-dito, tentando libertar lembranças que virão apenas no desfecho. A *chave* para desvendar a imagem e *se desvendar* aparentemente estaria em sua memória – lembrando ele obteria respostas que *garantiriam sua existência*, daí o esforço em *entender* a imagem representada, fonte de inúmeras indagações. Ele a admira na ânsia de lembrar e, assim, *salvar-se*, daí ser tão importante *descobrir onde e quando* ocorreu a caçada: *desvendando-a*, ele (acredita que) *se desvende*.

2 “Em que tempo, meu Deus! E onde?”: A procura do tempo e espaço vividos

Ao longo da narrativa, o homem se faz diversas perguntas. A primeira delas está relacionada ao período em quando ocorreu a caçada. O tempo da trama é o presente, ou seja, o narrador descreve situações ao passo em que elas acontecem e conforme os fatos se desenrolam. Mas isto só é válido em termos porque a história expõe uma busca aflitiva por lembranças, às vezes levando o tempo do conto para um passado remoto, incerto, impreciso. Logo, a história é descrita no presente, mas, ao olhar para a peça, ele deseja obter respostas sobre um tempo supostamente já vivido⁴.

A fim de reforçar ainda mais a ambiguidade temporal, o narrador *utiliza* o tempo pretérito paralelamente com o que *ocorre agora*, no seu presente, o que faz o texto *oscilar* entre dois tempos, como se *o passado voltasse*. O uso do verbo no imperfeito indica que algo ocorreu outrora, tendo *continuidade* no presente: “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... Poderoso, absoluto era o primeiro caçador. O homem respirava com esforço”. (TELLES, 2000, p. 24). A última frase vem

⁴ Há conhecidas referências que exploram o *vasamento* entre realidade e imaginário. Em *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, o protagonista faz uma espécie de “pacto” para que um quadro *absorva* suas ações criminosas, ao passo que ele permanecerá jovem e belo até o desfecho trágico. Aos poucos, a tela estará desfigurada. Há ainda o longa-metragem *A rosa púrpura do Cairo* (1985), de Woody Allen, em que uma personagem de um filme “deixa” a tela e passa a conviver com a “realidade” de uma espectadora.

em seguida à descrição da caçada e mantém o mesmo tempo verbal – pretérito imperfeito –, daí a ausência de clareza: trata-se da figura representada pela tapeçaria ou do protagonista? Passado e presente se (con)fundem e atordoam⁵ – ele gostaria de lembrar de certo tempo através da imagem, uma vez que não recordar significa seu fim trágico.

Em *A caçada*, o tempo é descrito como “força inimiga” que sufoca o protagonista de modo vertiginoso e irreversível, por isso ele precisa recordar *o mais rápido possível*. O tempo é o elemento que lhe tira o sono, pois ele age desde o início como se tivesse consciência dessa *urgência*, como se grãos caíssem numa ampulheta e fossem decidir a sua vida.

Vale destacar que os espaços do antiquário, da rua e da casa, *dimensões de realidade*, aos poucos, parecerão imprecisos e estranhos, o que provoca no homem um profundo estado de incerteza e melancolia, tanto que, além do tempo, a segunda questão colocada pelo conto é a do espaço, ou seja, *onde ocorreu* aquela caçada. Um claro exemplo nesse sentido se verifica quando ele deixa a loja e, tarde da noite, retorna: “Vagou pelas ruas, entrou num cinema, saiu em seguida e quando deu por si, estava diante da loja de antiguidades, o nariz achatado na vitrina, tentando vislumbrar a tapeçaria lá no fundo” (TELLES, 2000, p. 26). A tentativa exasperante de lembrar revela ainda o desejo de encontrar um *lugar no mundo*. A busca por espaços externos e de ordem existencial o consomem, pois trata-se de *ser errante*, dividido entre os espaços da realidade e a imagem da caçada. Entre os dois, o seu desejo aflitivo de desvendamento.

⁵ Conforme Leodegário de Azevedo Filho: “De início, os contos de Lygia subvertem a duração (*la durée*) bergsoniana, exprimindo sensações de vários episódios temporais simultâneos e fundidos num só e mesmo espaço. Em tais episódios, verificam-se penetrações, cruzamentos e contigüidades arbitrárias, pois envolvem não apenas o passado mas também o presente... Não raro, o passado intercala-se no presente e se projeta no futuro. Assim, não é possível pensar no passado apenas como tempo morto, que se exauriu ao realizar-se, como alguns querem, já que este pode intercalar-se no presente e reviver” (AZEVEDO FILHO, 2005, p. 9). Da mesma forma, Annibal afirma: “No texto de Lygia Fagundes Telles, o tempo parece ser principalmente intermitente, uma vez que presente e passado se alteram em um vaivém constante. Sempre que penetra na loja de antiguidades e passa a olhar a tapeçaria, o protagonista mergulha, aos poucos, em um passado aparentemente distante no tempo, o que é reforçado pelo uso do pretérito mais-que-perfeito: Percorrera aquela mesma vereda, aspirara aquele mesmo vapor... Essas idas e vindas, do presente para o passado e vice-versa, acabam por descrever círculos e criar um tempo circular, que abole o tempo cronológico, permitindo que passado e presente, enfim, se unam” (ANNIBAL, 1999, p. 6).

A mata, o bosque, a floresta, os espaços soturnos representados no conto contribuem significativamente para o mistério da história – mais que cenários, são *organismos* que provocam reações e despertam sensações de desespero, sufocação e claustrofobia. A cor verde – que designaria natureza – está envenenada por “manchas de um negro-violáceo” (TELLES, 2000, p. 24), confirmando o *teor sinistro, índice de morte*⁶. A sensação de perigo persiste até mesmo quando ele para de admirar a peça e deixa a loja. Próximo ou distante dela, o homem age o tempo todo como se estivesse sendo ameaçado, daí a constante sensação de pânico que se mantém até o desfecho. A imagem o apavora, mas, também, de alguma forma, o atrai.

Os espaços por onde ele transita (a loja, a rua, a casa) são descritos como se estivessem sendo *engolidos* pela caçada da tapeçaria. O antiquário, por exemplo, é retratado não apenas como museu de peças antigas, mas *portal de acesso* à caçada. Na rua, persiste a lembrança da imagem e em casa ele tem pesadelos. Assim sendo, o *espaço da tela invade* de tal forma a sua realidade que, em muitos momentos, ele não consegue distingui-los. Tudo contribui para reforçar suas incertezas e desamparo perante o esquecimento.

A narrativa se passa em *dois planos* que, no desfecho, se *fundem*. Com isso, o homem se debate entre imaginação, delírio, loucura e sonho, *embaralhando* sentidos que o levam a questionar sua sanidade e a reiterar que não está louco.

Com a imagem da tapeçaria atormentando-o ele vê a sua realidade *se dissolver* e passa a reagir *como se estivesse dentro da tela*: “Levantou a gola do paletó. Era real esse frio? Ou a lembrança do frio da tapeçaria? Que loucura!... E não estou louco, concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil. Mas não estou louco” (TELLES, 2000, p. 26). Ele repete “não estar louco”⁷ a fim de enfatizar a própria

⁶ As cores presentes na tela (“Envenenando o tom verde-musgo do tecido, destacavam-se manchas de um negro-violáceo”, TELLES, 2000, p. 24), os cheiros (“a loja de antiquário tinha o cheiro de uma arca de sacristia”; o perfume dos eucaliptos”, “cheiro de folhagem e terra, de onde vinha aquele cheiro?”; TELLES, 2000, pp. 23-27) são vocábulos que atuam como indícios de mistério, infortúnio e ameaça. Substantivos como “penumbra” (TELLES, 2000, p. 26), “escuridão” (TELLES, 2000, p. 27), “náusea” (TELLES, 2000, 26) e adjetivos como (vulto) “arquejante” (TELLES, 2000, p. 25), (céu) “sombrio” (TELLES, 2000, p. 26), “medonha” (TELLES, 2000, p. 26), (coágulos) “traíçoeiros” (TELLES, 2000, p. 26), “enredado” (TELLES, 2000, p. 27) integram sentidos em torno de sacrilégio, sofrimento, dor, perigo e morte.

⁷ No livro *A disciplina do amor* (1980), Lygia Fagundes Telles escreve: “Me pergunto se será justo acordar qualquer consciência. ‘Não me despertes se sonho!’ – pediu Dom Quixote” (TELLES, 1980, p. 34). Em *Lete – Arte e crítica do esquecimento*, Harald Weinrich afirma: “Paul Valéry escreve certa vez:

sanidade frente à angústia que perpassa a situação e que o leva a se questionar perante uma situação estranha.

Essa oscilação se estende à confusão de sentidos e de percepção; estado onírico e real, tanto que chega a acreditar que, ao dormir, ele poderia sonhar e, assim, obter as respostas necessárias ou provocar uma *fuga da realidade*, esquecendo a imagem que tanto o inquieta: “E se fosse dormir? Mas sabia que não poderia dormir, desde já sentia a insônia a segui-lo na mesma marcação da sua sombra” (TELLES, 2000, p. 26). Contudo, ao sonhar, ele continua “preso” à tapeçaria, aumentando ainda mais sua ânsia por lembrar:

A voz tremida da velha parecia vir de dentro do travesseiro, 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 esverdeada, 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 enleadas num nó verde-negro. Apalpou o queixo... Acordou com o próprio grito que se estendeu dentro da madrugada. (TELLES, 2000, p. 27).

Mas, após despertar do sonho, ele descartará a hipótese de ser o caçador, chegando a ameaçar a destruir a tapeçaria, como se *sua realidade agora fosse a imagem da tela*.

Enredado pela imagem, a sensação de estar circunscrito ao “espaço” da peça se reforça ainda mais quando retorna à loja: “Pode entrar, pode entrar, o senhor conhece o caminho” (TELLES, 2000, p. 27), afirma a mulher. Ao repeti-la (“conheço o caminho”; TELLES 2000, p. 27), ele segue como se *caminhasse para um fatalismo* sem escapatória – abordagem apontada por alguns críticos como gesto suicida. Aqui, vale a pena questionar se há essa pulsão de morte, uma vez que ele tenta fugir. A leitura pode

‘Adormecer significa esquecer’ (*S’endormir c’est oublier*). Por isso, não poder esquecer é similar à insônia” (WEINRICH, 2001, p. 22). Ou seja: “dormir... significa ‘distrair-se do mundo’. A simples necessidade de dormir exige uma arte elementar de esquecer” (WEINRICH, 2001, p. 151).

não ser exatamente a de impulso suicida porque ele reage contra a ideia de morte, lutando para lembrar com o intuito de preservar a própria vida⁸.

O desfecho sugere que ele *entra na tapeçaria*. É quando *realidade e imaginário se fundem*, a tela *invade o seu espaço real* e ele *se projeta para dentro* da caçada:

a loja foi ficando embaçada, lá longe? Imensa, real, só a tapeçaria a se alastrar sorrateiramente pelo chão, pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdeadas... Seus dedos afundaram por entre os galhos e resvalaram pelo tronco de uma árvore, não era uma coluna, era uma árvore! Lançou em volta um olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho. Em redor, tudo parado. Estático. No silêncio da madrugada, nem o piar de um pássaro, nem o farfalhar de uma folha. Inclinou-se arquejante. Era o caçador? Ou a caça? Não importava, sabia apenas que tinha que seguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado? (TELLES, 2000, p. 28).

“*Real* só a tapeçaria a se alastrar” (TELLES, 2000, p. 28) [grifo nosso] indica que *sua realidade*, agora, é a da caçada, ficando a loja “embaçada, lá longe” (TELLES, 2000, p. 28). Ao entrar na touceira, ouvir “o assobio da seta varando” (TELLES, 2000, p. 28) e sentir dor, ele finalmente lembra e tenta voltar à realidade, agarrando-se à tapeçaria. Porém, é *tarde*. Ao lembrar, revive o que imaginou ter acontecido com a caça. É quando a sua imaginação se transfigura em “realidade” e vice-versa. No desfecho, ele finalmente recorda: “Abriu a boca. *E lembrou-se*. Gritou e mergulhou numa touceira. Ouvia o assobio da seta varando a folhagem, a dor! - Não... Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido, as mãos apertando o coração” (TELLES, 2000, p. 28)⁹.

Obter informações sobre o período e o local onde ocorreu a caçada é importante para ele tentar recordar – eis a questão fulcral do conto –, da própria identidade,

⁸ Afirma Fábio Lucas: “o êxtase do ser, assim, precipita-se até o patamar da morte. É neste limite infinitamente pequeno que Lygia Fagundes Telles traça o mosaico de suas fantasias” (LUCAS, 1971, p. 213).

⁹ Conforme Jorge de Sá: “Dois mundos que se contemplam cara a cara: um, palpável, codificado, ‘real’ e obediente aos padrões sociais, indicado pelos objetos-memória de um mundo em decomposição; o outro, impalpável, não codificado, ‘irreal’ e desobediente aos nossos padrões, indiciado pela sobrenaturalidade da tapeçaria, ela mesma tecendo uma existência além das molduras. Esses dois mundos se interpenetram de tal forma que o espaço e o tempo perdem suas demarcações”. (SÁ, 1981, p. 82).

ansiosamente procurada. Contudo, ele *lembra tardiamente* ao se projetar numa das representações da tela: a caça, o sexto elemento.

3 O sexto elemento: A caça

O protagonista procura uma eventual *identidade perdida*¹⁰, difícil de ser resgatada: “Uma personagem de tapeçaria. Mas qual?” (TELLES, 2000, p. 25) questiona, realizando uma projeção difícil de ser localizada. A procura perpassa por diversas hipóteses: A primeira é o caçador disposto a encurralar e executar a presa, homem metuculoso, racional, capaz de esperar pelo “momento exato” para atacar: “de arco retesado, apontando para uma touceira espessa... 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, 2000, p. 24); sujeito descrito como cruel: “só músculos e nervos” (TELLES, 2000, p. 26). Em seguida, sugere que pode ser o segundo caçador, que acompanha o caçador principal: “vaga silhueta, cujo rosto se reduzira a um esmaecido contorno” (TELLES, 2000, p. 24); “homem sem cara espiando por entre as árvores” (TELLES, 2000, p. 25); alguém que não ameaça por apenas vigiar.

Além dos dois caçadores, há várias hipóteses de projeções *externas à imagem*, como o pintor: “E se tivesse sido o pintor que fez o quadro? Quase todas as antigas tapeçarias eram reproduções de quadros, pois não eram? Pintara o quadro original e por isso podia reproduzir, de olhos fechados, toda a cena nas suas minúcias” (TELLES, 2000, p. 26); e um espectador: “E se fosse um simples espectador casual, desses que olham e passam? Não era uma hipótese? Podia ainda ter visto o quadro no original, a caçada não passava de uma ficção” (TELLES, 2000, p. 26). Outra possibilidade é o

¹⁰ Busca que é tônica recorrente de muitas obras literárias e de filmes, conforme Joyce Carol Oates: “Rara na vida, a amnésia prolifera na literatura e nos filmes contemporâneos... O atrativo de despertar, não para a torrente usual de memórias e associações, mas para uma tabula rasa de possibilidades infinitas é evidente... O leitor se identifica com a condição de não-saber e deve voluntariamente suspender a ‘descrença’ na antecipação do que virá... Diferentemente dos amnésicos em vida, cujas fugas do olvido patológico podem ter sido provocados por derrames, tumores cerebrais, alcoolismo, desnutrição, trauma severo na cabeça, os amnésicos literários”. (OATES, 2007, p. 7).

artesão: “E se fosse o artesão que trabalhou na tapeçaria? Podia revê-la, tão nítida, tão próxima que, se estendesse a mão, despertaria a folhagem” (TELLES, 2000, p. 27).

O pintor possui sensibilidade artística, bem como alguém que chegou a ver o quadro. Por fim, o artesão que armou o tecido da tapeçaria – configurações que não o ameaçam por manter relações estéticas e estarem *fora da peça*. Mas ele não crê que seja um deles, o que só aumenta a sua amargura: “não, não ficara do lado de fora, mas lá dentro, encravado no cenário!... Mas se detesto caçadas! Por que tenho de estar aí dentro?” (TELLES, 2000, p. 26).

Apesar de a possibilidade de ser a caça perpassar pelo conto, ela só é revelada no desfecho e ao sugerir a morte do protagonista. Este sentido está implícito desde o início, ao admirar a tela. Vale destacar que ele evita a todo custo essa possibilidade talvez porque a caça – presa frágil e indefesa –, represente sua morte: “a caça estava escondida... Mas detrás das folhas, através das manchas pressentia o vulto arquejante... Compadeceu-se daquele ser em pânico, à espera de uma oportunidade para prosseguir fugindo. Tão próxima a morte! O mais leve movimento que fizesse, e a seta” (TELLES, 2000, p. 25).

Em seu desespero, o homem vive apenas um breve *instante de paz* ao constatar que integrou a caçada, *certeza efêmera* que lhe servirá momentaneamente de consolo: “Vinha-lhe agora uma certa paz, agora que sabia ter feito parte da caçada. Mas essa era uma paz sem vida” (TELLES, 2000, p. 26); mas trata-se de sensação que não o alivia. Ao contrário, reforça o caráter de fragilidade e solidão por ele temer que a caçada seja *reencenada*, situação que se configura inescapável. O medo se soma à raiva, irritação e desamparo diante de uma situação de cerco.

Em *A caçada*, a insinuação da morte é posta como algo sorrateira, uma vez que a caça é o ser acuado. Com isso, a história caracteriza a morte¹¹ como *traço negativo*, perverso, que extingue a vida – assim, neste conto, mal e bem, morte e vida são elementos antagônicos e estanques, uma vez que se retrata a caça como vítima sem possibilidade de defesa, enquanto o caçador parece ter prazer em abatê-la. A ameaça

¹¹ Para Philippe Ariès: “a morte é, a partir de então, cada vez mais acentuadamente considerada como uma transgressão que arrebatava o homem de sua vida quotidiana, de sua sociedade racional... para submetê-lo a um paroxismo e lançá-lo, então, em um mundo irracional, violento e cruel” (ARIÈS, 2002, p. 65).

aflitiva da morte¹² angustia o protagonista a ponto de anunciar o *seu fim*, algo sugerido no desfecho, quando ele sucumbe a uma espécie de *morte anunciada*, deflagração que analisamos como representação que associa esquecimento e morte – elementos que coadunam para analisarmos o conto à luz da Psicanálise.

4 “O Estranho” de Freud e o conto “A caçada”

No ensaio *O estranho*, de 1919, incluído no livro *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*, Freud designa semanticamente o conceito *heimlich* como “pertencente à casa, não estranho, familiar, doméstico, íntimo, amistoso etc.” (FREUD, 1976, p. 89). Ou seja, algo que foge daquilo que “é assustador – com o que provoca medo e horror” (FREUD, 1976, p. 86), mas que pode se romper perante algo novo, inusitado, inesperado, estranho. Contudo: “nem tudo o que é novo e não familiar é assustador... Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho” (FREUD, 1976, p. 87). E parece ser essa a sensação do homem do conto *A caçada* ao se deparar com a tapeçaria. Embora ele a veja por poucos dias, a peça lhe é familiar, mas também estranha: “conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu – conhecia tudo tão bem, mas tão bem! Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada” (TELLES, 2000, p. 25)¹³.

Na segunda acepção de *estranho*, Freud¹⁴ destaca aquilo que é: “escondido, oculto da vista, de modo que os outros não consigam saber, sonegado aos outros”

¹² Urbano Tavares Rodrigues ressalta a: “importância do subtexto diluindo uma das grandes obsessões da autora – a morte, entre outra possível dimensão dos seres no amor em fuga entre traições e euforias envinagradas” (RODRIGUES, 1999, p. 1); enquanto Melo e Souza afirma: “O conto que melhor representa o mundo em que se compraz a arte narrativa do sério jogo da morte denomina-se ‘A caçada’” (SOUZA, 1984, p. 27). Em *A presença do fantástico na escritura de Lygia Fagundes Telles*, Marcos Treptow considera que: “A tapeçaria de *A Caçada* remete ao encontro com a morte como única alternativa para não continuar vivendo fugindo” (TREPTOW, 2000, p. 105).

¹³ Para Sônia Régis: “O estranhamento se dá no momento em que personagem e leitor adentram-se pela nova realidade, aceitando as novas condições de tempo e espaço, aceitando o jogo que a narrativa impõe para atualizar a memória” (RÉGIS, 1982, p. 10).

¹⁴ Freud destaca uma eventual “transformação” quando aquilo que consideramos imaginário confunde-se com o plano do “real”: “refiro-me a que um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, como quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade, ou quando um símbolo assume as plenas funções da coisa que simboliza” (FREUD, 1976, p. 114).

(TELLES, 1987, p. 90). Vale destacar que, em *A Caçada*, a tapeçaria oculta-se duplamente, uma vez que fica no fundo da loja e há diversos detalhes da imagem vistos apenas pelo homem, como as cores que lhe parecem mais vivas e a seta, despercebida pela dona da loja: “Que seta. O senhor está vendo alguma seta?” (TELLES, 2000, p. 25).

A “ausência de visão” o incomoda porque é justamente a partir de tal sentido que ele poderia “dividir” questões e angústias. A “velha” não vê diferenças de coloração, de nitidez nem seta alguma; ao contrário, ela “enxerga” apenas o desgaste da peça (“essa tapeçaria não aguenta a mais leve escova, *o senhor não vê?*”; TELLES, 2000, p. 24) [grifo nosso], e chega a desencorajar o homem para não comprá-la. Assim, as constatações do homem acabam sendo desanimadoras ao se somarem a uma aparente falta de sentido existencial. Porém, talvez seu maior temor seja não o esquecimento, mas a ideia de morte, de estranho e de desconhecimento representados pela tela, seguindo a acepção de Freud, que relaciona beleza e morte como algo que atrai e que provoca medo. Citando Schelling, Freud diz que estranho é: “Tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (FREUD, 1976, p. 92).

No conto em questão, a imagem da caçada estava “oculta” e assim deveria permanecer. Enquanto a admira fixamente, o homem tenta acionar lembranças e imagens antes reprimidas. A situação o incita a refletir sobre o passado, gerando repulsa, revolta, medo; fazendo-o chegar a ilações que ele não sabe serem reais, verdadeiras: “a caçada não passava de uma ficção” (TELLES, 2000, p. 26), daí a sua angústia.

Freud sugere que o estranho integra nossa realidade imediata, uma vez que sempre existirão questões sem respostas e que até o conhecimento mais apurado jamais irá eliminar situações, vivências, sujeitos e imagens que provocam estranheza, sugerindo que o estranho faz parte da nossa existência: “Sabemos agora que não devemos estar observando o produto da imaginação de um louco, por trás da qual nós, com a superioridade das mentes racionais, estamos aptos a detectar a sensata verdade; e, ainda assim, esse conhecimento não diminui em nada a impressão de estranheza” (FREUD, 1976, p. 98). Ou seja, a razão não elimina “o estranho” porque a realidade sempre terá um quê de ambivalente.

Após citar várias acepções para *heimlich* (familiar, conhecido), Freud une os sentidos das palavras estranho e familiar para concluir que *heimlich* é um conceito ambíguo: “palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência” (FREUD, 1976, p. 93)¹⁵, elemento que pode ser verificado em *A caçada*, cuja *movimentação* do protagonista *oscila* entre aproximação (admiração) e afastamento (inquietação), como se a tapeçaria o atraísse e também o ameaçasse, ao insinuar sua destruição, tanto que sequer chega a tocá-la.

No desfecho do conto *A caçada*, a impressão é que o homem é *sugado* pela tela, vindo à tona a morte. Para Freud:

Difícilmente existe outra questão, no entanto, em que as nossas ideias e sentimentos tenham mudado tão pouco desde os primórdios dos tempos, e na qual formas rejeitadas tenham sido tão completamente preservadas sob escasso disfarce, como a nossa relação com a morte. Duas coisas contam para o nosso conservadorismo: a força da nossa reação emocional original à morte e a insuficiência do nosso conhecimento científico a respeito dela. (FREUD, 1976, p. 111).

Apesar de se angustiar por não lembrar, o homem não busca razões para entender seu esquecimento. Há tensão por esquecer, mas não há reflexão para tentar compreender os motivos do seu esquecimento, sempre descrito como algo irreversível – o homem se atormenta, mas não procura entender *como isso ocorre*. Talvez, antes de perguntar *o que* esquece ele deveria se perguntar *por que* esquece, ou seja, se reprime: “Considerando a nossa inalterada atitude em relação à morte, poderíamos, antes, perguntar o que aconteceu à repressão, que é a condição necessária de um sentimento primitivo que retorna em forma de algo estranho. A repressão, porém, também está presente” (FREUD, 1976, p. 112). Essa é a “base” do ensaio *O estranho*, “algo familiar que foi reprimido... submetido à repressão e que depois voltou” (FREUD, 1976, p. 116).

¹⁵ Conforme Freud: “entre os seus diferentes matizes de significado a palavra ‘heimlich’ exhibe um que é idêntico ao seu oposto, ‘unheimlich’. Assim, o que é heimlich vem a ser unheimlich... Em geral, somos lembrados de que a palavra ‘heimlich’ não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista” (Freud, 1976, p. 92). Maria Elisa Pessoa Labaki comenta: “Freud alinhou *Unheimliche* com *Heimliche*, a primeira constituindo uma forma em que o familiar esquecido sobrevém à vivência na qualidade daquilo que se mostra sinistro e atemorizador. Assim, permite-se ver que os fantasmas – nossos “outros” – terroríficos da morte costumam apresentar-se como propriamente familiares (*Heimliche*)” (LABAKI, 2001, p. 68).

No ensaio *Lembranças da infância e lembranças encobridoras*, Freud afirma que existe uma espécie de seleção de nossas lembranças. Para ele, não há propriamente esquecimento, mas desvio ou recalque, sobretudo quando se tratam de lembranças negativas, ocorrendo aí as lembranças encobridoras, substitutas de outras: “A lembrança encobridora segue esse caminho de conflito, recalçamento e substituição, mas é fruto de uma modificação mais profunda e elaborada” (FREUD, 1987, p. 273), sendo, portanto, lembranças oriundas de seleção, mas também de recalques e remorsos.

Embora afirme querer lembrar, o protagonista de *A caçada* pode ter recalcado essa lembrança, pois ela sugere sua (projeção de) morte – é essa pulsão que procura apreender desesperadamente mas que também reage contra. Este talvez seja um dado não paralelamente trágico e irônico do conto – enquanto busca a todo custo *desvendar a sua identidade* e se depara com indícios de morte, o homem dá mostras de que bloqueou as suas lembranças. Assim, embora se ressinta que a mulher *não vê*, ele parece ter noção de que sua *busca* é individual, solitária, quase egoísta. Com isso, se descontrola porque a tela representa a própria morte durante uma caçada – *visão* apavorante que o atormenta e o amedronta.

Para Freud, esquecer está ligado à repressão e recalque, formas de o sujeito engendrar uma possível defesa psíquica. É dessa forma que lembramos do que queremos, mas as razões para “esse querer” ainda seriam obscuras. No caso de *A Caçada*, ressalta-se algo familiar que foi alienado, devendo-se destacar que: “todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, logo, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna” (FREUD, 1976, p. 109)¹⁶. Assim, o estranho em *A caçada* não é algo novo, mas, ao contrário, trata-se de algo familiar, conhecido, se quisermos reiterar a

¹⁶ Freud chegou a reconhecer limites para lidar com a questão: “Até agora, nenhuma teoria psicológica conseguiu dar uma explicação convincente coerente do fenômeno fundamental da lembrança e do esquecimento; de fato, uma dissecação completa do que realmente se pode observar mal chegou a ser iniciada. Hoje em dia, talvez o esquecimento se tenha tornado mais enigmático do que a lembrança, uma vez que o estudo dos sonhos e dos fenômenos patológicos nos ensinou que até mesmo algo que supúnhamos esquecido há muito tempo pode reassomar repentinamente na consciência” (FREUD, 1987, p. 126). Isso porque, para Freud: “Supomos que o esquecimento é um processo espontâneo ao qual se pode atribuir o requisito de um certo decurso de tempo. Enfatizamos que no esquecimento se produz uma certa seleção entre as impressões que nos são oferecidas, o mesmo acontecendo entre os detalhes de cada impressão ou experiência... É óbvio que um grande número dos fatores que determinam a escolha daquilo que será lembrado ainda escapa a nosso entendimento” (FREUD, 1987, p. 126).

ambivalência mencionada por Freud sobre as lembranças recalçadas: “esse estranho não é nada novo ou alheio, mas algo familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão” (FREUD, 1976, p. 111).

No conto, o homem se pergunta quando e onde teria presenciado a imagem que ele vê na tapeçaria. Contudo, o elemento que o amedronta (e que ele “esquece”) não é exatamente a tapeçaria exposta na loja, mas a sua *representação*, a morte, reprimida por imaginá-la próxima. De acordo com o pensamento freudiano, algo plenamente compreensível: “Nenhum ser humano realmente a compreende, e o nosso inconsciente tem tão pouco uso hoje, como sempre teve, para a ideia da sua própria mortalidade” (FREUD, 1976, p. 112), já que: “a atitude do homem para com a morte, a repetição involuntária e o complexo de castração compreendem praticamente todos os fatores que transformam algo assustador em algo estranho” (FREUD, 1976, p. 113); e é assim que age o protagonista desse conto, encarando a morte como algo a ser evitado a todo custo; pulsão e “força” que o levarão à derrisão, ao fim, ao extermínio.

Considerações finais

Esquecimento e morte¹⁷ em *A caçada* são forças que interagem *contra* a vida, como se indicassem que é impossível viver sem lembranças. Esquecer é algo similar à morte, parece nos dizer este conto de Lygia Fagundes Telles, pois neste caso lembrar é fundamental para o protagonista seguir vivo, uma vez que a tapeçaria é a sua simbólica de morte. O *antídoto*, *elixir de vida*, a lembrança, não vem, o que lhe vale a “punição” de pagar com a vida, lançado ao esquecimento, no conto representado pela tapeçaria. Não lembrar significa *perder-se para sempre*, algo trágico, já que ele não consegue recordar justamente aquilo que mais deseja.

Em *A caçada*, o esquecimento se reforça porque não há retorno, *durée* a que se refere Henri Bergson no livro *Matéria e memória* (1999), no sentido de algo que ocorreu não acontece porque a personagem não recorda. *Cavando lembranças*, ele vaga

¹⁷ Para Medard Boss: “as pessoas que mais temem a morte são sempre as mesmas que mais têm medo da vida, pois é sempre o viver da vida que desgasta e põe em perigo o estar-aí” (BOSS, 1981, p. 26). Ou seja: “toda a angústia é fundamentalmente medo da morte, do não-poder-mais-estar-aqui; e a morte face à essencial limitação do ser humano, está, inevitável e constantemente, diante de nós” (BOSS, 1981, p. 33).

indeciso pelas ruas, tem pesadelos, não encontra *direção* porque não lembra onde e quando viu aquela imagem, *reencenando* a caçada. Trata-se de *ser* cujo destino se anuncia fatalista, como se não houvesse *redenção* para quem não lembra, sugerindo que esquecimento é algo similar à morte.

No final, o protagonista se pergunta mais uma vez (“era o caçador? Ou a caça?”), p. 28) enquanto tenta fugir: “sabia apenas que tinha que seguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado?” (TELLES, 2000, p. 28). Porém, *não há mais tempo para ele*, pois a situação se configura irreversível, isso porque, além de tardia, ao lembrar, ocorre a sugestão de que esquecer está relacionado à morte.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, P. *História da morte no ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2002.
- BERGSON, H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERGSON, H. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOSS, M. *Angústia, culpa e libertação*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- FREUD, S. *Primeiras publicações psicanalíticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- FREUD, S. *Conferências introdutórias sobre psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- FREUD, S. *Publicações pré-psicanalistas e esboços inéditos*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- FREUD, S. *O ego e o id e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.
- FREUD, S. *O caso de Schreber: artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- FREUD, S. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- LABAKI, M. E. P. *Morte*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.
- LUCAS, F. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Revista Cult*. São Paulo, n. 23, p. 12-17, jun. 1999.

OATES, J. C. Heróis com amnésia já revelam uma tendência no romance atual. *O Estado de São Paulo*, 22 de julho de 2007, Caderno D, p. 7.

RÉGIS, S. *A densidade do aparente*. Cadernos de Literatura Brasileira – Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

RODRIGUES, U. T. A ambigüidade e a ironia na obra da escritora. *Estado de São Paulo*. São Paulo, 12 de fevereiro de 1999.

SÁ, J. A indisciplina do real nos contos de Lygia Fagundes Telles. *Boletim bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. v. 42, n. 4, out./dez. 1981.

SOUZA, R. de M. *O conto de Lygia Fagundes Telles*. In: *Dez contos escolhidos*. Brasília: Horizonte/Pró-Memória, Instituto Nacional do Livro, 1984.

TELLES, L. F. *A disciplina do amor*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TELLES, L. F. *A estrutura da bolha de sabão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

TELLES, L. F. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TELLES, L. F. *Meus contos preferidos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

TREPTOW, M. A presença do fantástico na escritura de Lygia Fagundes Telles. *2000 palavras: as vozes das letras*. Pelotas, UFPEL, 2000.

WEINRICH, H. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Data de recebimento: 16/03/2018

Data de aceite: 13/04/2018