



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
REGIONAL CATALÃO
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

FABRÍCIA RODRIGUES CARRIJO

**GÊNERO, AUTOBIOGRAFIA E MEMÓRIA: LEITURAS POSSÍVEIS E/OU
INTERDITADAS EM A *DISCIPLINA DO AMOR*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

CATALÃO (GO)

2017

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

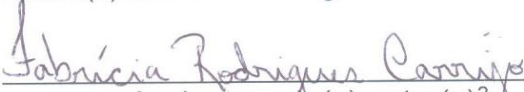
Nome completo do autor: Fabrícia Rodrigues Carrijo

Título do trabalho: Gênero, autobiografia e memória: leituras possíveis e/ou interditas em A disciplina do amor

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 16 / 01 / 2018

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

FABRÍCIA RODRIGUES CARRIJO

**GÊNERO, AUTOBIOGRAFIA E MEMÓRIA: LEITURAS POSSÍVEIS E/OU
INTERDITADAS EM A *DISCIPLINA DO AMOR*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos da Linguagem, Área de Concentração: Linguagem, Cultura e Identidade.

Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Identidade.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Borges

CATALÃO (GO)

2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Carrijo, Fabrícia Rodrigues

Gênero, autobiografia e memória: leituras possíveis e/ou interdidas em A disciplina do amor, de Lygia Fagundes Telles [manuscrito] / Fabrícia Rodrigues Carrijo. - 2017.
107 f.

Orientador: Profa. Dra. Luciana Borges .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, , Catalão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Catalão, 2017.
Bibliografia.

1. Gênero. 2. Autobiografia. 3. Memória. 4. Invenção. 5. Lygia Fagundes Telles. I. , Luciana Borges, orient. II. Título.

CDU 821.134.3



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – REGIONAL CATALÃO
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* – MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM DA UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – REGIONAL CATALÃO.

Defesa: nº 80/2017

Às quatorze horas do dia dezoito de dezembro de dois mil e dezessete, no Laboratório de Análise do Discurso, Fonética e Fonologia – LADFFON, Bloco E, Sala 01, Campus I da UFG – Regional Catalão, reuniu-se a Banca Examinadora designada pela Coordenadoria do Mestrado em Estudos da Linguagem, composta pelas docentes: Profa. Dra. Luciana Borges [Orientadora], da Universidade Federal de Goiás – UFGR/RC; Profa. Dra. Silvana Augusta Barbosa Carrijo, da Universidade Federal de Goiás – UFGR/RC; Profa. Dra. Camila da Silva Alvarce Campos, da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, para proceder à Defesa Pública de Dissertação intitulada “GÊNERO, AUTOBIOGRAFIA E MEMÓRIA: LEITURAS POSSÍVEIS E/OU INTERDITADAS EM *A DISCIPLINA DO AMOR*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES”, de autoria da mestranda **Fabírcia Rodrigues Carrijo**, matrícula 2016.0398. Iniciando os trabalhos, a Presidente da sessão apresentou a Banca e a candidata ao título de Mestre. Em seguida, agradeceu a presença do público e passou a palavra à mestranda para a apresentação do trabalho. A seguir, a Presidente concedeu a palavra às examinadoras, que passaram a arguir a candidata. A duração da apresentação discente e a arguição das examinadoras aconteceram conforme regulamento do Programa. Ao término da arguição, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta para atribuir os conceitos finais da Dissertação. Em face do resultado obtido, a Banca Examinadora considerou a candidata: Aprovada, estando apta a fazer jus ao Título de Mestre em Estudos da Linguagem. Nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela discente. Regional Catalão, UFGR, aos dezoito dias do mês de dezembro de dois mil e dezessete. Esta defesa de Dissertação de Mestrado Acadêmico é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre. O diploma correspondente será emitido após cumprimento dos demais trâmites, conforme normas do Programa e legislação da Universidade Federal de Goiás, especialmente o Artigo 62 da Resolução CEPEC 1403/2016.

Banca Examinadora:

Luciana Borges

Profa. Dra. Luciana Borges (UFGR/RC) – Orientadora

Silvana

Profa. Dra. Silvana Augusta Barbosa Carrijo (UFGR/RC)

Camila Alvarce

Profa. Dra. Camila da Silva Alvarce Campos (UFU)

Parecer:

Aprovada () Reprovada

Aprovada () Reprovada

Aprovada () Reprovada

Discente:

Fabírcia Rodrigues Carrijo: Fabírcia Rodrigues Carrijo

PROGRAMA DE MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

Av. Lamartine P. Avelar, 1.120. Setor Universitário – Catalão (GO). CEP 75.704 – 020. – Sala 02 – Bloco E. Fone:

(64) 3441-5356. E-mail: mestrado.letrascac@gmail.com

Observações (se for o caso):

Visto:

Coordenação do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* – Mestrado em Estudos da Linguagem
Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão

Luciana Borges
Profa. Dr.^a Luciana Borges
Coord. Mestrado em Estudos da Linguagem
UFG/RC
Folha D O U 4524/15

FABRÍCIA RODRIGUES CARRIJO

“GÊNERO, AUTOBIOGRAFIA E MEMÓRIA: LEITURAS POSSÍVEIS
E/OU INTERDITADAS EM *A DISCIPLINA DO AMOR*, DE LYGIA
FAGUNDES TELLES”

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado
em Estudos da Linguagem, da Universidade
Federal de Goiás – Regional Catalão, como
requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Estudos da Linguagem, Área de Concentração:
Linguagem, Cultura e Identidade.

Aprovada em **19 de dezembro de 2017**.

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Luciana Borges
UFG– Regional Catalão



Profa. Dra. Silvana Augusta Barbosa Carrijo
UFG – Regional Catalão



Profa. Dra. Camila da Silva Alvarce Campos
UFU

À minha sobrinha Laura;

Às mulheres ilustres, desconhecidas e anônimas que
no passado escreveram memórias, fizeram história e
àquelas que continuam nessa empreitada.

AGRADECIMENTOS

A Deus e à espiritualidade superior por toda a luz e todas as intuições recebidas.

À professora Luciana Borges, pelo incentivo e pela maneira cordial de exercer o ofício da orientação.

Às queridas professoras: Camila da Silva Alavarce e Silvana Augusta Barbosa Carrijo pelo grande incentivo, pelas leituras prestimosas e pelos precisos apontamentos.

Aos professores Doutores Antônio Fernandes Filho, Grenissa Stafuzza, João Batista Cardoso, Luciana Borges e Silvana Augusta Barbosa Carrijo, pela convivência e pelos conhecimentos adquiridos durante as aulas ministradas no programa de mestrado.

À Patrícia Rocha, secretária do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFG/RC, as informações elucidativas e imprescindíveis.

À Cecília Alavarce Campos – olhos de Ceci – carregados de doçura, leveza e sensibilidade que despertaram em mim a criança que fui.

À Alzira Matias Marra – pela luta travada com o câncer – minha inspiração maior em trilhar os caminhos da vida acadêmica, sem pestanejar.

Às meninas: Doris e Marina pelas conversas acompanhadas por um bom café mineiro.

Aos meus amigos e familiares, pelo apoio e por entender minhas ausências.

Ao Sullivan e Vanilda pela amizade conquistada nos bastidores da Universidade.

Às amigas Camila Santin e Solange – por compactuarem comigo: eu, à moda de Lygia Fagundes Telles, esta, à maneira de Lya Luft e aquela na transposição de quadrinhos.

Ao Grupo de Estudos **Dialogus**, pelas reflexões e pelo aporte teórico.

A todos que, de alguma maneira, contribuíram ou torceram para a realização deste trabalho.

À FAPEG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás – fomentadora desta pesquisa.

À Fabiana Rodrigues Carrijo, irmã gêmea, pela cumplicidade de sempre.

À Fernanda Rodrigues Carrijo, irmã caçula e muito amada.

À Joana D’arc Rodrigues Carrijo – minha mamãe guerreira.

À Laura, minha segunda mãe, pelos incentivos e pelo respeito.

À vovó/mãe Cena – mulher empoderada – e que me ensinou, desde sempre, a ser o que sou e de lá de cima me guia – meu anjo de luz.

Vi só lágrimas e lágrimas. Entretanto, ela sorria feliz. Mas eram tantas lágrimas, que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos ou rios caudalosos sobre a face. E só então compreendi. Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar o seu rosto. A cor dos olhos de minha mãe era a cor de olhos d'água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. Sim, águas de Mamãe Oxum.

Olhos d'água

Conceição Evaristo

Fui ser menina má por minha conta, abrir e fechar a porta da casa em que só eu mandava, dirigir meu próprio carro. Fui ser feminista e dizer a outras mulheres, outras meninas, que elas não são más por contrariar as normas restritivas impostas pela sociedade. Ao contrário. É quando são más, que se tornam o melhor que podem ser.

Marina Colasanti

Resumo

Este trabalho esboça um estudo sobre a obra *A disciplina do amor*, da escritora paulista Lygia Fagundes Telles, publicada pela primeira vez em 1980. A edição utilizada nesta pesquisa para compor o *corpus* literário é a de 2010, uma vez que apresenta todo um trabalho de reescrita com alterações significativas, se comparada à primeira edição. Observando os apontamentos de Antonio Candido (2006), Jaime Ginzburg (2009), Diana Klinger (2012), Roland Barthes (2003), Philippe Lejeune (2008), Sylvia Molloy (2003), Wander Melo Miranda (2009) e outros teóricos, pretende-se delinear a configuração da escrita autobiográfica enfocando um aporte histórico sobre a conceituação dessa escrita (autobiográfica) e suas especificações, acenando a distinção entre os seguintes termos: memória, diário, autorretrato e invenção. Como resultado da análise, acerca dos aspectos narrativos e ficcionais de Telles, acredita-se, ter podido mostrar, em conformidade com as noções teóricas no escopo de gênero, ancorados nas contribuições de autoras da teoria crítica de Gênero, entre elas: Constância Lima Duarte (1989), Heloísa Buarque de Hollanda (1992), Joan Scott (1989), Judith Butler (2003) e Zahidé Lupinacci Muzart (2004) as configurações de uma obra afeita às questões de gênero não como tipologia/etiqueta de uma obra, mas especialmente como possibilidade de problematização de questões caras para o público diverso, seja ele, feminino e/ou masculino.

Palavras-chave: Gênero. Autobiografia. Memória. Invenção. Lygia Fagundes Telles

Resumen

Este trabajo esboza un estudio sobre la obra *La disciplina del amor*, de la escritora paulista Lygia Fagundes Telles, publicada por primera vez en 1980. La edición utilizada en esta investigación para componer el corpus literario es la de 2010, ya que presenta todo un trabajo de trabajo reescrita con cambios significativos, si se compara con la primera edición. En el caso de Antonio Candido (2006), Jaime Ginzburg (2009), Diana Klinger (2012), Roland Barthes (2003), Philippe Lejeune (2008), Sylvia Molloy (2003), Wander Melo Miranda (2009) y otros teóricos, se pretende delinear la configuración de la escritura autobiográfica enfocando un aporte histórico sobre la conceptualización de esa escritura (autobiográfica) y sus especificaciones, acentuando la distinción entre los siguientes términos: memoria, diario, autorretrato e invención. Como resultado del análisis, acerca de los aspectos narrativos y ficticios de Telles, se cree, haber podido mostrar, de conformidad con las nociones teóricas en el ámbito de género, ancladas en las contribuciones de autoras de la teoría crítica de Género, entre ellas: Constancia Lima Duarte (1989), Heloísa Buarque de Hollanda (1992), Joan Scott (1989), Judith Butler (2003) y Zahidé Lupinacci Muzart (2004) las configuraciones de una obra afectiva a las cuestiones de género no como tipología / etiqueta de una obra, pero especialmente como posibilidad de problematización de cuestiones caras para el público diverso, sea él, femenino y / o masculino.

Palabras clave: Género. Autobiografía. Memoria. Invención. Lygia Fagundes Telles

Sumário

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO I – A REPRESENTATIVIDADE DAS PERSONAGENS FEMININAS EM LYGIA FAGUNDES TELLES	23
1.1 O gênero e a literatura	23
1.2 A escrita feminina.....	35
CAPÍTULO II - MEMÓRIA, INVENÇÃO E AUTOBIOGRAFIA – INSTÂNCIAS NÃO DÍSPARES	41
2.1 Percurso autobiográfico: invenção e memória	43
2.2 Autorretrato, autobiografia, memória e diário.....	51
2.2.1 Pacto Autobiográfico e autobiografia	54
2.2.2 Memórias	56
2.2.3 Diário	60
2.3 Memórias e autobiografias	63
2.4 A linguagem de Lygia, suas construções semânticas e sintáticas e o gosto pela elipse.	66
CAPÍTULO III – FACES E INTERFACES DA MEMÓRIA	71
3.1 Memória – infância.....	72
3.2 Memória – leitora	777
3.3 Memória – escritora.....	799
3.4 Memória – cidadã: Testemunhando seu tempo	90
3.5 Sujeito-escriptor/sujeito-personagem/sujeito-narrador.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	102

INTRODUÇÃO

Alinhavando o caminho: eis que se inicia o percurso...

“Emocionada com o rei que antes do grito da criança, “Mas ele está nu!”, espontaneamente se reconhece em sua nudez, exposto por inteiro, face e coração: Aqui estou”.

(Lygia Fagundes Telles)

Ao observar, detidamente, a materialidade constituinte das narrativas de Lygia Fagundes Telles, nota-se quase sempre referências, alusões, à palavra escrita, à leitura, à memória – leituras possíveis e/ou interdidas para as mulheres, personagens de sua ficção. A partir destas leituras e/ou das leituras realizadas pelas personagens lygianas, entrevê-se que elas são (des)veladoras de séculos e séculos de preconceito contra as mulheres, quando não destinadas ao anonimato, cerceadas sobre o quê, quando, onde e com que finalidade poderiam ler.

Enveredar pelo bosque ficcional de Lygia Fagundes Telles (para recorrer aqui a uma acepção tomada como empréstimo de Umberto Eco)¹ é trilhar por entre caminhos obscuros, não raras vezes, proibidos até para as próprias personagens e/ou narradoras, quase sempre fadadas ao anonimato, a serem um “Ser do Outro” primeiro do pai, depois do marido e/ou na falta deste, a figura viril mais próxima, um irmão, um cunhado, nunca como um ‘Ser em Si Mesmo’ como assim já o dissera Simone de Beauvoir (1980). Ou ainda, em alguns casos, o desejo da escrita fica circunscrito ao silêncio, aliás, ali se resguarda; a palavra ‘não dita’, mas sentenciada no *gran finale*, na hora da partida. Assim o é no fragmento “Roxo é a cor da paixão”, da coletânea *A disciplina do amor*:

Filomena escondia o leite², queria guardá-lo para o bezerrinho. Uma antiga tia escondia sua poesia, guardou-a até a morte. Dessa remota tiazinha ficou apenas um desbotado retrato no álbum (...). Escrevia os poemas fechada no quarto, a letra tremida, a tinta roxa. Meu bisavô ficou

¹ Para Umberto Eco a acepção de “bosque” é uma metáfora para o texto narrativo, não só para o texto dos contos de fadas, mas para qualquer texto narrativo, In: Seis passeios pelos bosques da ficção. (ECO, 1994, p. 12).

² Utiliza-se, neste texto, notadamente, a edição de 2010. Nesta edição (contrariamente às anteriores) quase todos os fragmentos são intitulados, com exceção de um, que é a data de aniversário do único filho da autora. Lembrando que a sugestão para a colocação de título também fora um pedido de seu filho. Em alguns raros momentos, para efeitos de análise, recorre-se à edição de 1998, cujos textos são fundamentais para a análise que se propõe.

meio desconfiado e fez o seu discurso: “Umas desfrutáveis, mana, umas pobres desfrutáveis essas moças que começam com caraminholas, metidas a literatas!” Ela entendeu e fechou a sete chaves a obra proibida (TELLES, 2010, p. 110).

Não raras vezes, quando convidadas a *falar de si*, sobre suas práticas de leitura e até mesmo escritura, as narradoras falam de outrem, às vezes do filho, do marido, da mãe, e, por fim, inspiram, timidamente, a *falar de si*. E o que haveria neste falar de si, começando ainda que pelo falar do ‘outro’? Será a partir desta materialidade, esboçada pelas narrativas lygianas, notadamente a partir da obra: *A disciplina do amor*³: *fragmentos* (2010), que se intenta contemplar, aqui, quais seriam, fundamentalmente, as leituras das narradoras/personagens mais recorrentes.

Em um fragmento de ADA (1998) intitulado “No princípio era o caderno”, a narradora relata este hábito remoto das mulheres – quando então recorriam à pena para exporem suas experiências, suas primeiras experimentações em um ofício tipicamente considerado masculino – escrever:

QUANDO MOCINHAS, ELAS PODIAM escrever seus pensamentos e estados d’alma (em prosa e verso) nos diários de capa acetinada com vagas pinturas representando flores ou pombinhos brancos... Depois de casadas, não tinha mais sentido pensar sequer em guardar segredos, que segredo de mulher casada só podia ser bandalheira. Restava o recurso do cadernão do dia-a-dia, onde, de mistura com os gastos da casa cuidadosamente anotados e somados no fim do mês, elas ousavam escrever alguma lembrança, uma confissão que se juntava na linha adiante com o preço do pó de café e da cebola... Vejo nas tímidas inspirações desse cadernão (que se perdeu num incêndio) um marco das primeiras arremetidas da mulher brasileira na chamada carreira de letras – um ofício de homem (TELLES, 1998, p. 14-15)⁴.

Por ora importa pontuar que as narrativas de Lygia Fagundes Telles, designadamente, na obra em análise, sugerem um apelo irresistível à relação indissociável entre invenção e memória – pares não díspares em sua ficção.

Assim, ponderando sobre a memória, enquanto procedimento de análise, seja a memória histórica (o interdiscurso – aquilo que se repete ao longo dos textos), seja ainda a memória enquanto apagamento e/ou resquícios do “eu-que-escreve”, pretende-se, ao longo desta dissertação, contemplar a materialidade discursiva da ficção de Telles insinuada pelas

³ A partir do presente momento será utilizada a seguinte sigla ADA quando se referir à obra: *A disciplina do amor*.

⁴ O presente fragmento não existe na edição de 2010, por essa razão, recorreu-se à edição de 1998. Este processo desvela o labor interminável do processo de escrita/(re)escrita.

práticas de leituras de suas personagens e/ou narradoras. Ainda na coletânea ADA, no fragmento: “Sou um gato”:

Lembro agora daquela história que ouvi na infância e acreditei **porque na infância a gente só acredita**. Mais tarde, conhecendo melhor o gato é que descobri que jamais ele teria esse comportamento, questão de caráter. Dizia a história que Deus pediu água ao cachorro que lavou lindamente o copo e com sorrisos foi levá-lo ao Senhor. Pedido igual foi feito ao gato e o que ele fez? Escolheu um copo todo rachado, fez pipi dentro e dando gargalhadas entregou o copo na mão divina. (TELLES, 2010, p. 13, grifo nosso).

Cumprido dizer que em se tratando de interdiscurso é imprescindível aludir que todo discurso é atravessado pela interdiscursividade, por ter a propriedade de estar em relação multiforme com outros discursos. Para Courtine (1981, p. 54) o interdiscurso é “uma articulação contraditória de formações discursivas que se referem a formações ideológicas antagônicas”. Mais amplamente, chama-se também de “interdiscurso” o conjunto das unidades discursivas (que pertencem a discursos anteriores do mesmo gênero, de discursos contemporâneos de outros gêneros) com os quais um discurso particular entra em relação implícita ou explícita. Esse interdiscurso diz respeito a unidades discursivas de dimensões muito variáveis: uma definição de dicionário, uma estrofe de um poema, um fragmento, uma crônica, um romance, são alguns dos inúmeros exemplos.

Nas palavras de Maingueneau, estudioso da análise do discurso, o interdiscurso pode ser compreendido como:

Um conjunto de discursos (de um mesmo campo discursivo ou de campos distintos, de épocas diferentes). Se considerarmos um discurso particular, podemos também chamar interdiscurso o conjunto das unidades discursivas com as quais ele entra em relação. Segundo o tipo de relação interdiscursiva que privilegiamos, poder-se-á tratar dos discursos citados, dos discursos anteriores do mesmo gênero, dos discursos contemporâneos de outros gêneros etc (MAINGUENEAU, 1998, p. 86).

Para além dos refúgios do “eu-que-escreve” ou ainda para a então intitulada morte do autor, na acepção referendada por FOUCAULT (1992) há “uma linha”, há marcas linguísticas indeléveis e/ou perseverantes no tecido textual, materializados no e pelo discurso e será por meio destas marcas recorrentes – ainda que para muitos aparentem apenas alinhavos – que esta dissertação também se ocupará.

Lygia Fagundes Telles, filha de Durval de Azevedo Fagundes e Maria do Rosário Silva Jardim de Moura, nasceu no dia 19 de abril de 1923, à Rua Barão de Tatuí, no bairro de Santa Cecília, centro da capital paulista. Passou os primeiros anos da infância em cidades do interior de São Paulo: Sertãozinho, Apiaí, Descalvado, Areias e Itatinga, cidades nas quais seu pai exerceu funções de delegado e promotor público.

Em 1931, com apenas oito anos de idade e já alfabetizada, Lygia escrevia, nas últimas páginas de seus cadernos de escola, as histórias que ouvia das pajens:

Gravar a invenção para garantir a sua permanência [...]. A palavra precisava ser guardada como os vaga-lumes ou as borboletas que eu caçava e fechava nas caixas de sabonete. Teria nascido nesse tempo o antigo instinto de permanecer através da palavra, que é a negação da morte (TELLES, 1998, p. 10).

O estudo desta autora justifica-se, dada a relevância de Telles na literatura contemporânea, sendo uma das mais importantes autoras vivas da língua portuguesa. Sua obra de profunda consistência harmoniza crítica e público ao aclamá-la como uma das mais conceituadas ficcionistas brasileiras.

Suas narrativas são pungentes, incomodativas e, além disso, ambientam apresentar um painel de sua sociedade, sua época, agindo assim, como uma autêntica testemunha de seu tempo, função esta reconhecida por Lygia como aquela do escritor. Por sua galeria de personagens passam os tipos mais estranhos, a despeito de se configurarem também os mais próximos possíveis deste mundo-caos, estilhaçado que se revelou o mundo moderno: loucos, arrependidos, solitários, suicidas. Contudo, sua paixão confessa, talvez ainda seja pelos adolescentes, seres cheios de vida e de conflitos, insatisfações, inseguranças, desejos, buscas, necessidades. Enfim, seres que representam, satisfatoriamente, o poço da fluidez humana, para o seu atento olhar ficcional.

Lygia Fagundes Telles é hoje uma das vozes femininas mais admiráveis da Literatura Brasileira. Seus contos, romances e fragmentos tratam da realidade do mundo contemporâneo no que ela tem de mais permanente, a alma humana. Encontros e desencontros amorosos, as fronteiras entre a sanidade e a loucura, o rompimento das barreiras do mundo infantil e os mistérios que cercam a morte são alguns dos temas que sempre retornam na obra desta escritora.

Segundo Marreco:

A escritora aborda nas suas narrativas as experiências humanas, principalmente as interiores e é através da solidão – drama particular da maioria de suas personagens, que a autora analisa sentimentos e percepções, conflitos entre mundos objetivos e subjetivos, o real e o irreal, utilizando inúmeras vezes, monólogos interiores – recurso estilístico paraliterário também denominado fluxo de consciência. Telles se empenha em narrar a condição humana e a relação do homem com o seu destino, numa instigante mistura de intimismo e realismo. Ela é autora que sabe o quanto a palavra da ficção é poderosa e reconhece a virtualidade da linguagem e da invenção (MARRECO, 2014, p. 103).

Se de um lado pode-se encaixar a escrita de Lygia no grupo de escritores da Geração de 45, sobretudo entre os que surgiram na literatura brasileira na década de 1940 e cuja atitude estética era de reagir contra o clima da primeira fase modernista, do outro, é apropriado registrar que o caráter ficcional da escritora dá-se em perfeita sintonia com o existencialismo – vertente cultural da época, além de correntes literárias como o expressionismo e o surrealismo. Deve-se ressaltar, porém, que Telles sempre acompanhou as mudanças existenciais, políticas e sociais que incidiram ao longo de sua carreira.

Seus contos e fragmentos especulam a superfície do real do mais interior dos sentimentos: são verdadeiros ensaios sobre as qualidades humanas e exigem contrapartida por parte do leitor. Em entrevista aos Cadernos de Literatura Brasileira, quando questionada a respeito da criação do seu conto, Lygia respondeu:

Eu percebo que está começando a nascer um conto quando, ao analisar as personagens, vejo que elas são, de certo modo, limitadas. Elas têm que viver aquele instante com toda a força e a vitalidade que eu pude dar, porque nenhuma delas vai durar. Isso quer dizer que, com elas, eu preciso seduzir o leitor num tempo mínimo. Eu não vou ter a noite inteira para isso, com uísque, caviar, entende? Preciso ser rápida, infalível. O conto é, portanto, uma forma arrebatadora de sedução. É como um condenado à morte, que precisa aproveitar a última música, o último desejo, o último tudo (TELLES, 1998, p. 29).

Vale mencionar que durante mais de sete décadas, Lygia vem alternando sua produção entre o romance, o conto e as obras memorialísticas, sempre ativa, criativa e lúcida. Poucos escritores conseguem a proeza de manter um fluxo editorial constante como Lygia Fagundes Telles ao longo de tantos anos, e menos ainda são os que conseguem evitar um declínio na qualidade estética da sua produção tardia. Nos últimos anos, ela vem se

dedicando a reunir, revisar e reordenar sua obra e recentemente (em 2016) também fora indicada ao Prêmio Nobel de Literatura.

Em 2007, Lygia retoma o viés memorialístico iniciado em *A disciplina do amor*, publicado pela primeira vez em 1980 e que tivera continuidade em: *Invenção e Memória* (2000) e *Durante aquele estranho chá* (2002) e publica ainda *Conspiração de nuvens* (2007). Menos comprometido com a ficção, menos invenção e mais memória, este volume confronta o leitor com cenas de diferentes tempos da vida da autora, desenhados sobre um nítido fundo histórico-político.

Pretende-se com esta pesquisa, abordar alguns aspectos pertinentes à obra de Lygia Fagundes Telles, por meio das leituras possíveis e/ou interdidas para as mulheres, personagens de sua ficção, especificamente na obra ADA que fora publicada pela primeira vez em 1980. A edição utilizada basicamente para compor o *corpus* literário (desta dissertação) é a de 2010, exceto dois fragmentos que não constam na edição de 2010, por essa razão, recorreu-se à edição de 1998.

O *corpus* de análise deste trabalho privilegia a obra ADA (2010), composta por 101 (cento e um) fragmentos. Não serão analisados todos os fragmentos, apenas alguns mais representativos da temática eleita nesta dissertação: narradoras/personagens femininas.

Esta pesquisa se configura como uma possibilidade de leitura; um olhar possível para este momento. Não se antecipa, aqui, o estabelecimento de uma tipologia para a obra ADA, de Lygia F. Telles, pois, tender-se-ia a favorecer rótulos e caracterizações fixas, que tanto impacientam/incomodam a autora em relação a sua produção literária. Quanto a isso Lygia Fagundes Telles assevera:

Continuei escrevendo, continuo escrevendo e, para esse ofício de escrever, não gosto de definições, evito definições, porque elas são coletes, fecham, abotoam, apertam as coisas e encerram o peito, a gaiola, como se dizia antigamente, ‘a gaiola do peito’. Fecham muito essa gaiola, que devia ser livre⁵.

Se, já lhe foi/é possível testemunhar o seu tempo, como diz (a autora) ‘ser a função do escritor’, então, terão sido válidas suas tentativas ficcionais.

⁵ (Trecho retirado do depoimento da conferencista Lygia Fagundes Telles, no Seminário sobre Língua Portuguesa: Desafios e soluções. Realizado na sede do Centro de Integração Empresa-Escola, São Paulo, S.P, em 31 de maio de 1999).

Quanto a esta investigação, acredita-se que, **ao pontuar alguns aspectos ficcionais e narrativos latentes na produção lygiana: narradoras-personagens**, tenha se cumprido os reais e possíveis propósitos delineados.

Espera-se elencar como a escritora, inserida em um determinado contexto histórico, político e social, usa a linguagem, produz enunciação e torna a particularidade de sua visão, tão única, singular, delineando vidas, tipos, reconhecidamente humanos; ainda que tenha, ao focar este universo, de modo singular, que revê-lo, não apenas com sua visão de mulher, mas que, aliada a esta postura, também possa observá-lo, de modo duplo, múltiplo: com sua natureza feminina e outra masculina, ‘uma masculina femininamente, e/ou feminino masculinamente’(WOOLF, 1985). Não seria este um desafio lançado àqueles que se dedicam à arte literária: congregar os opostos, em uma tentativa harmônica de tentar conciliar o feminino com o masculino?

No primeiro capítulo abordam-se os conceitos que norteiam o caminho a seguir, notadamente, os elementos, componentes da teoria crítica de Gênero, entre eles a própria noção de gênero, preconizada por distintas teóricas, entre elas: Constância Lima Duarte (1989), Joan Scott (1989), Heloísa Buarque de Hollanda (1992), Judith Butler (2003) e Zahidé Lupinacci Muzart (2004).

O segundo capítulo pretende contemplar a noção de autobiografia, tendo em vista alguns estudiosos, dentre eles é notório mencionar: Luiz Costa Lima (1986); Michael Foucault (1992); Silviano Santiago (2002); Roland Barthes (2003); Antonio Candido (2006); Duque-Estrada (2009); Jaime Ginzburg (2009); Wander Melo Miranda (2009); Ana Cláudia Viegas (2010); Diana Klinger (2012); Eurídice Figueiredo (2013) e os elementos constituintes de uma ficção, especialmente, memória e invenção, assentada em algumas contribuições de Sylvia Molloy (2003) e de Philippe Lejeune (2008), Lejeune como um autor que estabeleceu as noções do afamado pacto autobiográfico entre autor e o leitor, que habilmente aparece na obra de título homônimo *O pacto autobiográfico*.

O terceiro capítulo, intitulado “FACES e interfaces da memória”, apresenta a análise de boa parte dos fragmentos da obra ADA, publicado pela primeira vez em 1980. A escolha desse título para esse capítulo recai no fato de que essa obra apresenta uma reflexão sobre a criação literária em Lygia, atentando-se para a recorrente inventividade da tessitura narrativa, que tenta imiscuir invenção e memória como requisitos indissociáveis ao discurso literário. O referido capítulo foi dividido nos seguintes tópicos: memória – infância; memória – leitora; memória – escritora; memória – cidadã: Testemunhando seu tempo e sujeito-escriptor/sujeito-personagem/sujeito-narrador. Nestes tópicos o leitor vislumbrará

como os vestígios de memória que Lygia vai deixando no percurso da sua escritura reaparecem no tecido do texto ao se olhar mais detidamente feito os pedacinhos de pão que João e Maria deixavam pelo caminho.

Ainda sobre esse título cumpre apontar que a autora, em ADA, registrou a importância da família ao relatar lembranças da sua infância ao lado de seu pai, mãe, pajens, tias, gatos e cachorros que aparecem registrados no item: **memória – infância**. No item **memória – leitora** percebe-se que Lygia era leitora compulsiva de grandes escritores brasileiros e estrangeiros dentre alguns, pode-se elencar: Álvares de Azevedo, Castro Alves, Fagundes Varela, Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Franz Kafka e Charles Baudelaire. No terceiro: **memória – escritora** retrata-se a condição da mulher e da escritora na década de 40, fazendo um paralelo entre as primeiras arremetidas das mulheres no caminho da escrita que surgia misturada ao uso do cadernão com os gastos do mês. Já no quarto item: **memória – cidadã: Testemunhando seu tempo** – nas suas primeiras publicações – Lygia Fagundes Telles mostra-se atenta às condições políticas e sociais de seu tempo, registrando essa preocupação em sua obra. No último item referente ao capítulo: **Faces e interfaces da memória** o leitor poderá conjecturar o narrador, enquanto uma instância textual que seria/é considerado aqui como um papel atribuído ao sujeito, narrado por um sujeito-escritor, ambos instâncias textuais, ou seja, instâncias da materialidade do discurso, no caso, o discurso narrativo. Observe que a questão dos níveis enunciativos, quem fala aqui: a narradora, a personagem, outras vozes será abordada também neste capítulo.

Por enquanto, esquadrinha-se o percurso da trama.

CAPÍTULO I

A REPRESENTATIVIDADE DAS PERSONAGENS FEMININAS EM LYGIA FAGUNDES TELLES

A vida é uma tapeçaria que elaboramos, enquanto somos urdidos dentro dela. Aqui e ali podemos escolher alguns fios, um tom, a espessura certa, ou até colocar no desenho.

Linhas de bordado podem ser cordas que amarram ou rédeas que se deixam manejar: nem sempre compreendemos a hora certa ou o jeito de as segurarmos. Nem todos somos bons condutores; ou não nos explicaram direito qual desenho a seguir, nem qual a dose de liberdade que podíamos – com todos os riscos assumir.

(Lya Luft)

1.1 O gênero e a literatura

O caminho trilhado pelas mulheres na literatura tem sido longo e árduo, uma vez que inúmeras dificuldades sempre irromperam, de forma avassaladora, desde a insuficiência no domínio da língua escrita, preconceitos familiares, dificuldades para publicar as obras, até a falta de um teto todo seu, como salientou Virginia Woolf (1928), ao abordar a ausência de estímulo e condições para que as mulheres pudessem se expressar por meio da literatura.

Ao avesso de autoras inglesas como Charlotte Lennox e Frances Brooke, entre outras, que já publicavam desde o século XVII, a escrita de romances por mulheres, no Brasil, teve um início tardio, ocorrendo apenas em meados do século XIX, quando Maria Firmina dos Reis publica *Úrsula*: obra crítica em relação ao sistema escravocrata que vigorava no país.

Várias causas poderiam explicar essa escassez de obras de autoria feminina no Brasil. Em primeiro lugar, pode-se citar a dificuldade do domínio da linguagem, uma vez que o sistema educacional brasileiro, durante o século XIX, conforme aponta Ingrid Stein (1984), apresentava diferenças substanciais entre os currículos das escolas primárias masculinas e femininas. A educação feminina, que tinha como escopo o desempenho das boas qualidades necessárias ao papel de “rainha do lar”, tinha como foco fundamentalmente o ensino da gramática portuguesa e francesa, canto, dança e música. Ademais, não havia ainda escolas secundárias para meninas. Em segundo, com o casamento e a maternidade, vistos como perspectivas ideais de aceitação social feminina, as tarefas domésticas e o cuidado com os

filhos não propiciavam as condições de reflexão necessárias ao exercício de uma escrita longa como o romance e livros de contos. Enfim, a própria situação de inferioridade vivenciada pela mulher na sociedade – que não era detentora da qualidade de cidadã, posto que não tinha direito ao voto e precisava de permissão do marido para exercer qualquer profissão – revelava o preconceito em relação às atividades intelectuais e artísticas femininas, o que talvez tenha impedido que obras com considerável qualidade estética e literária fossem publicadas e/ou reconhecidas como oriundas do público feminino, sem contar que por muito tempo as mulheres tiveram que escrever com pseudônimos masculinos.

Nesse sentido, é de basilar importância o veio arqueológico do trabalho de historiografia literária realizado pela escritora e professora da Universidade Federal de Santa Catarina, Zahidé Lupinacci Muzart⁶, que organizou a obra monumental *Escritoras Brasileiras do século XIX*, com vistas a resgatar escritoras ignoradas pela crítica ou não devidamente reconhecidas, como Júlia Lopes de Almeida, Carolina Nabuco e Edith Mendes da Gama e Abreu, entre tantas outras. Segundo Muzart (2004), o mapeamento das escritoras do século XIX propiciou uma aprazível surpresa em relação à quantidade de escritoras que foram descobertas. Para a pesquisadora, os objetivos do trabalho, perfilhado aos estudos de gênero, foi o de tentar “fazer uma revisão da historiografia literária oficial, entender e denunciar seus critérios de exclusão e retirar das margens do cânone as escritoras” (MUZART, 2004).

É especialmente ao discurso que a professora Lourdes Maria Bandeira (2000, p. 15-16) refere-se ao eleger o movimento feminista ao posto de movimento social que mais contribuiu para o incitamento de mudanças no pensamento político e social vigente desde o século XVI, no Ocidente. Como ideologia, o feminismo apresenta uma perspectiva diferente em relação ao político e ao social, defendendo “[...] a multiplicidade, a pluralidade do político e a impossibilidade tanto da unificação quanto da hegemonia do universal nas sociedades divididas pelas relações sociais de sexo e gênero, entre outras” (BANDEIRA, 2000, p. 15-16). Ou seja, ele nega a concepção de que há uma universalização dos direitos sociais e tenta aproximar o político dessa sociedade marcada por diferenças.

As desigualdades sociais, que sempre fizeram parte do mundo ocidental, determinavam, também, condições sociais distintas entre as mulheres. Assim, observa-se que estereótipos como a domesticidade feminina não se aplicavam, efetivamente, às mulheres de classes inferiores. Talvez por viverem situações sociais diferentes, mulheres separadas por

⁶ A professora Zahidé Lupinacci Muzart organizou a obra, publicada em três volumes, entre 1999 e 2009, pela Editora Mulheres, coordenando o trabalho de equipe com várias pesquisadoras. A obra registra as trajetórias de muitas escritoras com temas e gêneros literários diversos. Dessa forma, ao reavaliar nossa história cultural, esse resgate possibilita a construção de outra tradição brasileira.

classes sociais tenham apresentado também reações distintas diante das circunstâncias a que estavam expostas. Foram as mulheres pobres as primeiras que se manifestaram, antes mesmo do surgimento do feminismo, contra a posição de inferioridade à qual sempre estiveram submetidas. Desde a Idade Média, passando pelo período da Renascença, elas fizeram ecoar a sua voz de resistência, sofrendo, muitas vezes, graves consequências, inclusive a morte. Por outro lado, as mulheres ricas permaneciam passivas, entregues às amarras do amor cortês. Da reclusão, enfim, a um conjunto de regras que lhe eram prescritas (MURARO, 1992, p. 127-128).

Sem dúvida, o século XX foi um período marcante para a história da mulher. Tal constatação é ratificada por grandes autores como Norberto Bobbio, em sua obra *A Era dos Direitos*, e Fritjof Kapra, no livro *Ponto de Mutação*, que afirmam terem sido as mulheres as responsáveis por uma grande revolução cultural presenciada nesse século que eles julgam ter sido o século das mulheres (NIEM, s/d, s/p). Para que isso acontecesse, teve papel imprescindível o movimento feminista, dado o grande progresso que viveu nesse período, permitindo, cada vez mais, que as mulheres ultrapassassem a barreira entre o privado e o público. Apesar disso, observa-se que, ainda hoje, existem alguns obstáculos a serem vencidos, entre eles, a conciliação entre o público e o privado, enredados pela carga pesada de uma dupla jornada de trabalho, e a pequena participação feminina na política em contraste com a predominância masculina nos cargos do governo.

Ainda no século XX, durante os anos noventa, o movimento feminista inicia uma nova fase, consolidando o que já vinha se delineando desde o final da década de 80. Cada vez mais inserido na academia, percebe-se que o feminismo adota um movimento de retrospectão, operando uma espécie de sistematização de seus estudos. Assim, resgata-se

[...] a importância da reflexão que o pensamento feminista provocou, sobretudo, as mudanças nas formas de produção do conhecimento e de representação da realidade que interferem na construção da teoria social, nas relações inter e intrassubjetivas e nas relações entre indivíduo e sociedade (BANDEIRA, 2000, p. 17).

Se, por um lado realiza-se um trabalho de análise dos resultados da evolução do pensamento feminista, que gerou várias teorizações, em momentos posteriores, por outro lado, efetua-se a retomada dessas reflexões no sentido de aplicar a categoria “gênero” a outras áreas do conhecimento, entre elas, a Literatura, como se observará mais adiante.

Assim, considerando que, atualmente, o feminismo vive desse transitar entre os resultados de experiências vividas no passado e os novos questionamentos e campos de

atuação suscitados pelos estudos de gênero, acredita-se que ele ainda permanecerá vivo por muito tempo, tendo em vista que não só a condição feminina, mas os gêneros sociais como um todo ainda sugerem muitas demandas e, por isso, continuará fomentando várias discussões que perpassem pelo pensamento feminista.

A Literatura empenhada em revelar o universo feminino é uma das responsáveis pela manutenção do feminismo enquanto pensamento motor de discussões que enfocam o social. Produzindo obras que alocam em cena a relação entre mulher e sociedade, o discurso literário promove sempre uma retomada das questões feministas, o que está ligado diretamente ao referencial teórico que se adota no desenvolvimento deste trabalho: a Teoria e Crítica Literária Feminista, que, pode-se afirmar fazer parte da história da mulher, pois se constitui em um dos resultados das lutas empreendidas pelo movimento feminista. Mais especificamente, observa-se que ela traz em si as reflexões ampliadas pelo pensamento feminista no decorrer desse processo de liberação da mulher. No entanto, além de ter sua linhagem na história da mulher, pode-se dizer que ela também acaba promovendo essa história, na medida em que se utiliza dela para denunciar e desconstruir estruturas patriarcais sustentadas ao longo do tempo e manifestadas pela História. Tem, assim, uma via de mão dupla entre a história da mulher e a Teoria e Crítica Literária Feminista, assim como ocorre com a narrativa histórica e a narrativa de ficção.

Recorrendo ao trabalho realizado por Paul Ricoeur (2010) sobre o entrecruzamento da História e da ficção, nota-se como a relação entre Literatura e História condiciona a realização de uma análise literária segundo os moldes da Teoria e Crítica Literária Feminista. Para compreender isso, deve-se considerar a perspectiva de uma “historicização da ficção”, ou seja, que a narrativa de ficção possui elementos que remetem a um fazer histórico. De acordo com Ricoeur, a “narrativa de ficção é quase histórica na medida em que os acontecimentos irrealis que ela relata são fatos passados e que a ficção parece com a história” (RICOEUR, 2010, p. 325). Ele ainda argumenta que, para a ficção, é fundamental que a intriga seja “provável ou necessária”. Isso significa que ela precisa ser persuasiva, precisa convencer o leitor e, para tanto, seguindo o pensamento de Aristóteles, a narrativa deve guardar uma relação de verossimilhança com um passado efetivo.

Em outras palavras, os fatos concebidos pela voz narrativa como ‘passado’ vinculam-se a algo que poderia ocorrer, o provável, para que a narrativa de ficção seja verossimilhante (RICOEUR, 2010, p. 326-327). Diante disso, percebe-se que é, em virtude dessa relação de verossimilhança, na qual o autor implicado (o narrador), “disfarce fictício do autor real” (RICOEUR, 2010, p. 325), parte de um passado efetivo para conceber o texto literário, que a

Teoria e Crítica Literária Feminista podem sistematizar uma análise literária considerando o contexto social e cultural das narrativas de ficção e a influência deste sobre elas. Logo, para uma crítica que, como se verá, privilegia a observação das relações de poder presentes no discurso, na superfície do texto, é essencial apoiar-se no conhecimento histórico de um passado efetivo, representado, em potencial, pela ficção, para saber quais ideologias, pressões sociais, estão em jogo na produção desse texto. A seguir, antes de deter-se nas especificidades dessa teoria, é oportuno aprofundar mais nos estudos sobre gênero, já que essa categoria assume papel importante na Teoria e Crítica Literária Feminista.

Desde os tempos mais remotos, a distinção entre homem e mulher, masculino e feminino, as características e os papéis destinados a cada sexo estiveram presentes na história da humanidade. Essa diferenciação também se encontra em nossa vida, desde quando se nasce, ou melhor, até mesmo antes de vir ao mundo, quando o que se tem é apenas a expectativa dos pais quanto ao sexo da criança que vai chegar. Seja em um contexto mais amplo ou mais particular, tal distinção sempre fez parte da vida do ser humano, pois está ligada a um fator biológico e, por conseguinte, a uma característica física. Portanto, trata-se de uma questão que é comum a todos e, por isso mesmo, essa relação de opostos transfere-se do âmbito biológico e passa a fazer parte também do âmbito social. No entanto, é oportuno salientar que se faz imprescindível ficar atento para o que se entende por masculino e feminino, tendo em mente que a circulação desses termos e certas concepções que foram criadas em torno deles transitam livremente entre o biológico e o social. Afirma Bourdieu:

As aparências biológicas e os efeitos, bem reais, que um longo trabalho coletivo de socialização do biológico e de biologização do social produziu nos corpos e nas mentes conjugam-se para inverter a relação entre as causas e os efeitos e fazer ver uma construção social naturalizada (os “gêneros” como habitus sexuais) [...] (BOURDIEU, 2009, p. 9).

Como se pode constatar, pela citação acima, o que ocorre na sociedade, regida por valores patriarcais, é uma naturalização, fundamentada no fator biológico, de preceitos que regem a divisão entre os sexos no âmbito social. Logo, todas essas ideias que são repassadas desde a infância, a respeito do que é ser homem e do que é ser mulher, fazem parte de uma construção social. É justamente na esfera social que se concentram os estudos sobre gênero, categoria sobre a qual se detêm os estudos feministas nos últimos tempos, observando em que sentido ela está inserida na dinâmica de uma organização social.

Alguns questionamentos como: “Por que as meninas brincam com bonecas e os meninos brincam com bola?” levam a pensar na construção de estereótipos de masculino e

feminino e isso está diretamente relacionado a preceitos que devem ser desnaturalizados, segundo a teoria de gênero. De acordo com Joan Scott (1989, p. 21), “gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder”. Scott chama atenção para o fato de que as duas partes que formam o conceito devem estar totalmente conectadas. Dessa forma, pode-se inferir a interferência direta de poder na forma como se organizam as relações sociais.

A partir disso, alguns aspectos importantes da definição de gênero tornam-se evidentes, tais como: a existência de símbolos (estereótipos) difundidos culturalmente e que podem ter várias interpretações, mas que são repassados aos indivíduos de acordo com conceitos normativos que os restringem a um campo de significação desejado. Esses conceitos estão ligados a instituições religiosas, educativas, científicas e políticas (aparelhos ideológicos e repressores) que, portanto, devem ser consideradas nos estudos de gênero (SCOTT, 1989, p. 21-22). Ademais, a referida teórica adverte a respeito da “função de legitimação” do gênero: “As diferenças entre os corpos que são ligadas ao sexo são constantemente solicitadas para testemunhar as relações e fenômenos sociais que não têm nada a ver com a sexualidade. Não só testemunhar, mas testemunhar a favor, isto é, legitimar” (GODELIER, 1981 apud SCOTT, 1989, p. 23).

Diante disso, entende-se como se dá a construção de estereótipos de homem e mulher que, à primeira vista, parece incidir de uma origem natural, abalizada na distinção entre os corpos biológicos, mas, na verdade, é artificial. É justamente nessa sistemática que se estabelecem os binarismos que estão diretamente relacionados à instituição de uma hierarquia entre os sexos, a qual se configura no suporte de uma sociedade patriarcal.

São as forças do patriarcalismo vigente na sociedade de seu tempo que levam, por exemplo, Nísia Floresta Brasileira Augusta a publicar, em 1832, seu livro: *Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens*. Ela apresenta, em seu texto, a prova de que os estudos voltados para a categoria de gênero devem ter como foco o discurso.

Recusando a naturalização de uma oposição homem – mulher que sempre tem o homem em um local de destaque e a mulher destinada a uma camada inferior, a escritora coloca como propósito para seu texto, a inversão dessa oposição: “de mulheres inferiores socialmente, ela acredita e quer provar, a superioridade feminina frente aos homens” (DUARTE, 1989, p. 116). Para alcançar seu objetivo, ela vai utilizar como instrumento o discurso, conforme se pode observar pela leitura realizada por Constância Lima Duarte:

Nísia como que arma um jogo: MULHER x HOMEM (a partir mesmo do título: Direitos das Mulheres x Injustiça dos Homens) e joga por nós. Lançando mão de verdadeiros passes de mágica, transforma cada “desvantagem” em “vantagem” para a mulher, e até a “delicadeza” em “superioridade”. A mágica que utiliza tem um nome: Retórica, que praticada com incomum habilidade, inverte e subverte tudo, desmontando aos poucos as argumentações e as acusações masculinas. [...] Praticando a arte da persuasão e do convencimento, a autora responsabiliza os homens por cada erro ou fraqueza que admite nas mulheres. Afinal, ela conclui, foram eles que as deixaram propositadamente na ignorância (DUARTE, 1989, p. 118).

Tomando como exemplo a escrita de Nísia Floresta (que é “exceção escandalosa”⁷ para o contexto em que está inserida), verifica-se a força que o discurso tem como construtor de verdades (ou pseudoverdades), pois é por meio dele, da retórica, que a autora Nísia vai desconstruindo verdades postas e formulando novas concepções. Nesse ponto, ressalta-se mais uma questão importante a ser comentada: um preceito, uma crença, uma norma já estabelecidos podem ser desarticulados, anulados.

Até o presente momento desse capítulo foram problematizados alguns aspectos da teoria de gênero – substrato teórico para a presente dissertação. Espera-se, ainda, nesta pesquisa, abordar alguns feitos narrativos e ficcionais na obra ADA, de Lygia Fagundes Telles, pontuando algumas tendências observáveis em sua coletânea. Em vista desse último objetivo, imagina-se, a partir de algumas considerações da crítica feminista, referente a gênero, elencar aspectos de uma postura mais comprometida com a natureza feminina da autora ao criar seu universo ficcional, seja através da escolha das personagens, seja na eleição das narradoras, seja enfim, pela problemática abordada: as relações estabelecidas entre mulher e mulher, ou entre homem e mulher.

O termo gênero possui inúmeras acepções, algumas vezes mais comprometidas com a questão biológica; outras vezes, psicanalítica; outras, com a ‘desconstrução’ proposta por Derrida que inspirou o processo analítico da “desconstrução de gênero”; outras ainda, de cunho relacional, nas quais se estabelecem os inúmeros comprometimentos que a relação de gênero possa ter, seja com a relação de poder, seja com as práticas ideológicas, sociais e econômicas. A despeito dessas diferenças de abordagem – ora gritantes, ora sutis, em nuances – presume-se, definir gênero, como:

“uma categoria analítica cuja sustentação teórica excede os limites do feminino, do masculino, da biologia, da psicanálise, sendo consubstanciada

⁷ Expressão utilizada por Gilberto Freyre (1985 apud DUARTE, 1989) para caracterizar Nísia Floresta.

nas diversas relações de poder, nas práticas sociais e históricas que acabam por legitimar o papel a ser representado por um ou outro gênero”⁸.

Por outras palavras, “o que chamamos de homem e mulher não é produto da sexualidade biológica, mas sim de relações sociais baseadas em distintas estruturas de poder” (HOLLANDA, 1994, p. 12).

Deve-se, entretanto, insistir que não se intenta com a definição elencada, utilizá-la como verdadeiro ‘Leito de Procusto’ – moldando posturas, concepções, (pré) conceitos em regras fixas, em tendências pré-estabelecidas, ora esticando, ora mutilando acepções ao tamanho da mitológica cama de ferro. Espera-se ao utilizar tal definição de gênero, melhor argumentar o ponto de vista em defesa: é possível dimensionar, a partir de alguns aspectos narrativos e ficcionais, uma escritura feminina em Lygia Fagundes Telles, dentro do que a crítica feminista, a ginocrítica, ou a teoria de gênero, tentam definir como escrita feminina?

O que Telles realiza de diferente na obra em apreço é a criação de pequenas comunidades femininas em seus fragmentos. Por meio dessas famílias centradas na figura da mulher e em que predominam as relações entre mulheres, Telles preenche um dos requisitos que Cerda Lerner aponta como necessários ao desenvolvimento de uma consciência feminista: a criação de “espaços de mulheres” (LERNER, 1993, p. 232). Suas personagens, entretanto, são seres em transição a caminho de liberar-se da autoridade (ideológica, econômica, emocional) masculina (de pais, maridos, amantes, etc.); mulheres que, nas palavras de Rosa Ambrósio: personagem da obra *As horas nuas*, são ainda as piores inimigas de outras mulheres⁹ e que, portanto, estão ainda em um processo de “desenvolvimento de uma relação de irmandade entre as mulheres” (LERNER, 1993, p. 274).

O lugar feminino ocupado pela personagem da tia da narradora no fragmento “A loucura no Cardápio” (“a minha tiazinha falava muito na falta que lhe fazia esse Ombro Amigo, apoio e diversão. Envelheceu procurando um. Não achou nem o ombro nem as outras partes, o que a fez choramingar sentidamente na hora da morte...”). (TELLES, 2010, p. 30). Ou pela narradora no fragmento “Em Guarda” (“Abro uma antiga mala de velharias e lá encontro minha máscara de esgrima...”) e no fragmento “A Decisão” (“o homem entrou em casa e com passadas firmes foi reto procurar a mulher que estava na cozinha enchendo a chaleira d’água...”). Essas três “personagens” se complementam no jogo entre o masculino e o feminino, balançando todas na gangorra da memória e da ilusão.

⁸ Definição dada por nós em complemento às inúmeras definições referentes ao gênero.

⁹ *As horas nuas*, Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1989, p. 17.

No fragmento “As frases ideais” de ADA, Telles toca exatamente nesta questão ao referir-se a uma das manifestações mais evidentes da opressão da mulher pela mulher no dia-a-dia da sociedade brasileira: a instituição da empregada doméstica. Nesse fragmento, a autora menciona a “necessidade da empregada doméstica” como um dos obstáculos ao desenvolvimento do feminismo no Brasil. Vale mencionar o presente excerto:

Volto a Simone de Beauvoir e dela destaco esta frase, marco elementar desde o início da luta: “Somente o trabalho fora do lar é capaz de ajudar a plena realização psíquica e social da mulher”.

Mas e a retaguarda dessa mulher que vai trabalhar fora? Como fica essa retaguarda? A professora Moema Toscano dá a resposta certa: “Enquanto não se superar a necessidade da empregada doméstica (como acontece nos países desenvolvidos) eu não acredito que possa haver um feminismo no Brasil” (TELLES, 2010 p. 142).

Há que se notar, entretanto, que “a necessidade da empregada doméstica”, embora seja sempre colocada como um problema unicamente da mulher burguesa, é na verdade reflexo de um problema mais profundo e mais amplo, ou seja, o da divisão das funções sociais entre homens e mulheres. Divisão essa que continua atribuindo à mulher a responsabilidade exclusiva no que diz respeito ao âmbito doméstico, mesmo quando essa mesma mulher já atua diretamente no ambiente público.

A pergunta que se apresenta é: como efetuar transformações reais em uma sociedade na qual a liberação da mulher (leia-se mulher burguesa) depende da exploração de outras mulheres? E de que modo a literatura de nossas escritoras, incluindo Telles, contribui ou poderia contribuir para uma verdadeira transformação social, estimulando a criação de uma consciência feminista que não excluísse a conscientização sobre os conflitos raciais e de classe que permeiam a sociedade brasileira contemporânea?

Outro tema bastante latente, de modo às vezes ‘recorrente’, é a condição da mulher na sociedade. Exemplo mais brando no tratamento desse assunto é o fragmento “Carmila”¹⁰ no qual a narradora sugere uma revolução vampiresca, alocando como personagem principal uma mulher, francesa, que só ataca mulheres, acrescentando a questão da homossexualidade na história, aspecto que, segundo Lygia, sempre foi insinuado nos primeiros filmes da série draculiana. Pode-se, ainda, pensar sobre o termo **draculiana** de maneira metafórica: as

¹⁰ Alusão à obra “Carmilla – a vampira de Karnstein” (1872), de Joseph Sheridan Le Fanu. Carmilla introduz a vampira feminina, bela, sedutora na literatura gótica que se tornaria padrão para outras vampiras do gênero. Uma possível intertextualidade, visto que Lygia era uma grande leitora de obras clássicas da literatura britânica gótica.

mulheres atacando as outras mulheres! Ser feminista implica ser feminista para algumas... outras serão a retaguarda destas.

Suas personagens são quase sempre mulheres e será, também, pelas falas/vozes narrativas das mesmas que a problemática feminina ganhará espaço. No fragmento “Édipo e Suspiros” as denúncias mais contundentes do pré-conceito contra o gênero feminino surgem reveladas abertamente, sem meias palavras, como em: “as santas e as pecadoras. Santuário e bosteiro” por uma narradora, como pode ser examinado no enxerto abaixo:

(...) Numa época em que o preconceito em relação ao segundo sexo estava no auge, nítida a divisão das mulheres em dois grupos rigorosos, como num laboratório de química: de um lado, as mães, as irmãs, as esposas e as noivas, incluídas nessa faixa aquelas que entravam para o convento, mortas para este mundo. No lado oposto, as prostitutas sem misturas e sem nuances: as santas e as pecadoras. Santuário e bosteiro (TELLES, 2010, p. 122).

É a própria Lygia que relata em uma entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira* ao responder sobre a seguinte pergunta: Suas histórias são, na maioria protagonizadas por mulheres. Como a Senhora vê hoje a questão da literatura feminina? Ela existe, afinal? Segue abaixo sua resposta na íntegra:

O que existe são mulheres e homens que escrevem bem e mulheres e homens que escrevem mal. A única distinção que faço é em relação à qualidade dos textos. Mas é claro que mulheres e homens têm vivências diferentes e isso de algum modo vai aparecer na literatura. *Ciranda de pedra* é um romance que não poderia ter sido escrito por um homem. Se fosse, seria diferente, compreende? O que entrou ali foi meu conhecimento da condição da mulher pertencente a uma sociedade como a nossa que até bem pouco tempo não tinha qualquer consideração por ela (TELLES, 1998, p. 38).

Convém aludir que a tia (personagem protagonista) do fragmento “Roxo é a cor da paixão” realmente existiu. Trata-se da Tia-avó de Lygia chamada Elzira, que morreu virgem e levou os versos no travesseiro do caixão. O avô dizia que ela só escrevia besteira, que tinha a cabeça cheia de caraminholas. Um dia, se apaixonou por um médico, mas como ele era mulato, o casamento foi proibido. Para se matar, ela começou a colocar toalhas no peito até ficar tuberculosa. Morreu disso. Deixou escrito que queria ser enterrada com os versos. E assim foi feito, conforme depoimento da escritora em entrevistas. Ninguém nunca saberá como a sua tia escrevia; seus poemas foram com ela no caixão. Então se faz indispensável

destacar que esse desprezo pela mulher, mesmo por aquela que sabia escrever, sempre foi muito vasto.

No tempo em que no Brasil o feminismo ainda não tinha auferido terreno, as oportunidades de carreira e de ascensão eram privilégio masculino, o papel da mulher era o de sombra e amparo do marido. Nos anos 40, almejar uma carreira que não fosse uma continuação do papel doméstico de dona de casa e de mãe causava estranheza, perplexidade.

Nos textos de Lygia observam-se narradoras-personagens que ao ousarem assumir um discurso, uma voz própria, fazem-no tentando dar vida às suas falas, e estas, essencialmente, são antes de tudo, falas femininas. Assim incide mais evidente essa luta em defesa dos direitos das mulheres nos seguintes fragmentos: Da Vocação (TELLES, 2010, p. 50-51); Fragmento da Carta à Mãe em Prantos (TELLES, 2010, p. 61-62); A Garota da Boina (TELLES, 2010, p. 91); Cachorro se Chama com Assobio (TELLES, 2010, p. 92); Também Tu?... (TELLES, 2010, p. 109); Roxo é a Cor da Paixão (TELLES, p. 110-111); Tempo de Espera (TELLES, 2010, p. 114); Tunísia (TELLES, 2010, p. 129-131); As Frases Fatais (TELLES, 2010, p. 140-141); As Frases Ideais (TELLES, 2010, p. 142); Nem Voz Nem Vez (TELLES, 2010, p. 177-178) e As Meninas (TELLES, 2010, p. 192).

A disciplina do amor é narrada por personagens femininas, quer sejam narradoras de 1ª, em sua maioria, ou de 3ª pessoa (em alguns fragmentos). Os temas, as problemáticas são sugeridas, são (re) trabalhadas a partir de uma visão de mulher, ou melhor, a partir da posição feminina a respeito destes temas. Cumpre dizer que se trata de uma voz comprometida com uma percepção de mulher. Embora esta voz estivesse relegada/silenciada por muitos anos, se nos detivermos sobre uma busca da historiografia do discurso feminino. Uma voz silenciada por um mundo falocêntrico, ainda que se perceba especialmente, na obra em análise, um tímido desejo de suggestionar a expectativa de tempos melhores, mesmo que paradoxalmente se encontrem nas narrativas da obra em questão, fragmentos que problematizam o preconceito sofrido pelas mulheres, em sua luta pela oportunidade de direitos, principalmente o direito de ter voz e vez. Ainda que se observe que a presente voz mais comprometida com uma aceção de gênero esteja/seja uma voz entrecortada por preconceitos, por dúvidas, perseguições, mazelas e interdições.

Como exemplo, estaria a voz da tia da narradora do fragmento “Roxo é a cor da paixão” (TELLES, 2010, p. 110), que escrevia poemas e intencionava construir uma enunciação, mas esta fora interditada, juntamente com sua poesia: guardara-as, como conservara sua virgindade para a morte, para ser enterradas junto com ela, o que parece esboçado no fragmento quem tem por título: “Roxo é a cor da paixão”.

Foram tantos os versos, mas tantos que tiveram que encher também o acetinado colchão da mocinha duplamente inédita, era virgem. Mas quem ousava desafiar a família, a sociedade? No Brasil foram poucas as que chegaram a se manifestar. Lá fora o número das artistas até que foi razoável... (TELLES, 2010, p. 110-111).

Lygia constrói narrativamente a percepção de mulheres-narradoras atentas à intranquilidade da luta em defesa das próprias mulheres, já que nem todas ainda conseguem alçar voos. E alerta (via ficção) para a desarmonia entre as próprias mulheres indagando: Qual passarinho (metáfora para a figura feminina) haveria de ficar feliz (quando mesmo/ainda preso) observa outros realizarem o voo definitivo e necessário?

Lygia afiança que no começo de sua profissão sentiu bastante agudo esse preconceito, como um espinho. Tanta desconfiança, tanta ironia... Curioso é que as mulheres, principalmente as mulheres, agrediram-na com seu descrédito. Com sua pouca fé. Compreensível, afinal elas não ousavam ainda, encasuladas, tementes. Quando viam uma companheira de sexo romper a tradição... se irritavam com o desafio: o preso que vê o outro fugir enquanto ele continua engaiolado precisa de muita generosidade para desejar as melhores coisas ao fugitivo.

No fragmento “Tempo de Espera” narrado em primeira pessoa, a escritora se mostra muito crítica e resguardada acerca de algumas declarações radicais de feministas, inclusive deixa transparecer que as admira, conquanto se resguarde um pouco. Assim pontua Lygia:

Volto de uma reunião feminista. Exaltação e fervor na maioria das participantes. De resto, a mesma confusão de toda revolução ainda no início com as discussões bizantinas em torno de palitos quando o essencial... Muita vontade de poder na mesma linha machista. Digressões e agressões desnecessárias (TELLES, 2010, p. 114).

Para Lygia, feminismo é ter “uma finalidade, um objetivo. Feminismo é o trabalho que a mulher deve realizar. A presença feminina deve se fazer sentir em todos os ramos de atividades, detestando todo tipo de preconceito”. Como pode-se observar no trecho abaixo:

[...] Algumas das revolucionárias sabem: mas são poucas as que sabem e desenvolvem um raciocínio claro... Toda revolução desse tipo tem que ir mesmo por paus e pedras, nenhum prejuízo nisso, pois é o próprio sistema que está sendo resolvido? Não tem ainda a revolução uma base na massa mas esse fato também me parece normal, ocorre o mesmo em todas as partes

do mundo onde se levantou a bandeira. Tempo de espera (TELLES, 2010, p. 114).

Insiste-se que no fragmento “As Frases Fatais” Lygia se mostra bastante crítica a respeito de algumas declarações radicais de notáveis feministas, inclusive das que admira. De acordo com a escritora, o ódio generalizado pelos homens e a vingança desviam a Revolução da Mulher – “a mais importante revolução do século XX –” (TELLES, 2010, p. 141) dos seus objetivos. No final do texto, a contista sugere às feministas mais exaltadas que, ao modo Che Guevara, endureçam mas sem perder a ternura.

1.2 A escrita feminina

Talvez o primeiro caminhar para que se tenha conseguido perceber as mulheres em suas variações e pluralidades tenha sido a escrita feminina. Foi preciso superar toda uma tradição de escrita masculina que se julgava capaz de falar pelo feminino: “mulheres na literatura, até bem recentemente, eram uma criação dos homens” (WOOLF, 2014, p. 279). “As mulheres não representavam a si mesmas. Elas eram representadas [...] Ainda hoje, é um olhar de homem que se coloca sobre a mulher” (DUBY apud PERROT, 2005, p. 431). Afastar as mulheres da escrita e da leitura sempre foi uma questão presente no universo masculino para minar a escrita das mulheres.

No entanto, “quando elas criam – pois acontece cada vez mais – qual é seu grau de liberdade?” (PERROT, 2005, p. 432). Dentro dessa escrita feminina, é imprescindível que haja consciência da dominação e consciência da necessidade de procura por direitos e liberdades. Não basta que seja somente uma mulher escrevendo. É imperativo que essa mulher tenha consciência das relações sociais em que está inserida; das lutas que precisam ser travadas; dos jogos de poder que a subjugam. Só assim a sua escrita não será subalterna às estratégias dominantes.

Como expõe Virginia Woolf no ensaio “Mulheres e ficção”, a partir do momento em que algumas mulheres romperam com as imposições masculinas e começaram a escrever, a falar de si, deixou-se de ver o ser feminino como um todo unívoco, como muitas vezes a literatura unificou: a mulher. Logicamente, essa mudança na literatura seguiu mudanças concretas na sociedade: “As leis e os costumes, é claro, foram em grande parte responsáveis por essas estranhas intermitências de silêncio e fala” (WOOLF, 2014, p. 272- 273). Não sem luta, as mulheres necessitaram acompanhar os direitos instituídos socialmente, pois, ainda que

a escrita possa se efetuar no setor privado, a publicação de uma obra é um ato concretamente social e público:

Em nossa era psicanalítica, estamos começando a nos dar conta do imenso efeito do ambiente e da sugestão sobre a mente [...] a extraordinária explosão de ficção no começo do século XIX na Inglaterra foi prenunciada por inumeráveis pequenas mudanças nas leis, nos costumes e nas práticas sociais. As mulheres do século XIX tinham algum tempo livre e certo nível de instrução. E é significativo que das quatro grandes romancistas mulheres – Jane Austen, Emily Brontë, Charlotte Brontë e George Eliot – nenhuma teve filhos e duas não se casaram (WOOLF, 2014, p. 273-274).

Quanto à noção de uma consciência feminista e ao(s) conceito(s) de feminismo, as colocações de Gerda Lerner em *The Creation of Feminist Consciousness* podem ser úteis, além de iluminar a própria questão do público leitor no Brasil. Lerner aponta como condições necessárias para a formação de uma consciência feminista os seguintes fatores:

a capacidade que um grupo grande de mulheres tem de viver fora do casamento em estado de independência econômica; as transformações demográficas e médicas que permitiram às mulheres abrir mão da atividade de reprodução, ou então limitar o número de filhos; o acesso da mulher à mesma educação dos homens e à possibilidade de se criar espaços que sejam unicamente das mulheres (LERNER, 1993, p. 232).

Como passos a serem seguidos, era necessário que as mulheres se fimassem como mulheres, em uma identidade que lhes ocasionaria força. Depois, dentro dessa ampla e extensa identidade feminina, outras identidades firmar-se-iam para que, por fim, cada subjetividade pudesse reivindicar um modo particular de ser. Conforme a familiarização ou não familiarização a um grupo ou grupos, forjar-se-iam, respectivamente, novas identidades grupais ou não identidades: “o fim só poderá ser alcançado quando a mulher tiver coragem para se sobrepor à oposição e determinar-se a ser fiel a si mesma” (WOOLF, 2014, p. 278).

Para Virginia Woolf é necessário ultrapassar o âmbito da ficção e alcançar a concretude social, em um processo que se retroalimenta, nutrindo-se mutuamente. Só assim se alteraria o que está instituído culturalmente – e, muitas vezes, até legalmente:

Como os árbitros das convenções são os homens, pois foram eles que estabeleceram uma ordem de valores na vida, e já que é na vida que em grande parte a ficção se baseia, também aqui, na ficção, em extensa medida, esses valores prevalecem (WOOLF, 2014, p. 278).

Mesmo que haja nisso certa ambivalência, a afirmação dessa diferença se faz vital. Somente após a fixação de uma identidade feminina, como meio para se obter mais alento e legitimidade, a figura da mulher pode se diluir nas múltiplas mulheres que são. Antes da ratificação das pluralidades, o poder de um grupo identitário faz-se útil. “A afirmação da diferença e, logo, da identidade é, para os indivíduos, uma arma geralmente necessária” (PERROT, 2005, p. 480). Consolidado esse poder feminino, as subjetividades, a heterogeneidade e a não identidade poderão usufruir das conquistas:

É provável, no entanto que, quer na vida, quer na arte, os valores de uma mulher não sejam os valores de um homem. Assim, quando se põe a escrever um romance, uma mulher constata que está querendo incessantemente alterar os valores estabelecidos – querendo tornar sério o que parece insignificante a um homem, e banal o que para ele é importante. Por isso, é claro, ela será criticada; porque o crítico do sexo oposto ficará surpreso e intrigado de verdade com uma tentativa de alterar a atual escala de valores, vendo nisso não só uma diferença de visão, mas também uma visão que é fraca, ou banal, ou sentimental, **por não ser igual à dele** (WOOLF, 2014, p. 278-279, grifo nosso).

No fragmento “A Garota da Boina” fica evidente essa crítica masculina em relação à escrita feminina, como pode ser entrevisto nos seguintes dizeres:

Um crítico literário do século XIX, **irritado com o livro de uma poetisa** que ousou sugerir em seus poemas alguns anseios políticos, escreveu no seu artigo: “É desconsolador quando se ouve **a voz delicada de uma senhora aconselhando a revolução**. Por mim, desejaria que a poetisa estivesse sempre em colóquios com as flores, com as primaveras, com Deus” (TELLES, 2010, p. 91, grifo nosso).

Registra o espanto de um crítico literário do século XIX diante de uma poetisa que ousou falar em anseios políticos, mas não era mesmo uma audácia? “É bastante desconsolador, escreveu ele, ouvir a voz delicada de uma senhora aconselhando a revolução. Por mim, desejaria que a poetisa estivesse sempre em colóquios com as flores, com as primaveras, com Deus” (TELLES, 2010, p. 91). Século XIX, é bom repetir. E no século XX não foi um escândalo quando Gilka Machado ousou escrever sobre o amor sexual naqueles flamejantes poemas? E ainda hoje as mulheres escritoras continuam sendo alvo de críticas, além da pouca visibilidade de sua escrita.

Esse ato individual pode abranger o social: ao expor um eu, invade-se um lugar, obtém-se visibilidade. Virginia Woolf nos sugere uma metáfora: em vez de o artista se limitar

à figura de borboleta (que toma a realidade mais esteticamente agradável), ele pode buscar a função da mosca e, ao criar sedição oriunda de críticas e inquietações torna-se um “provocador reformista” (WOOLF, 2014, p. 281), a mosca pousa na sopa:

Uma mulher tem também de registrar as mudanças nos hábitos e nas mentes das mulheres que decorreram da abertura das profissões. Tem de observar como sua vida está deixando de acontecer às ocultas; e descobrir que novas cores e sombras se mostram agora nelas quando são expostas ao mundo exterior. [...] um livro de mulher não é escrito como seria se o autor fosse homem [...] Pode-se esperar que o papel de mosca-varejeira do Estado, até aqui uma prerrogativa dos machos, agora também passe a ser exercido por mulheres (WOOLF, 2014, p. 280-281).

É importante salientar a atualidade desse ensaio de Virginia Woolf (1882-1941). Publicado pela primeira vez em 1929, ele apresenta dados e pontos de vista praticamente contemporâneos. As identidades das mulheres continuam muitas vezes sendo cerceadas pelo arbítrio masculino, e alguns ainda se interrogam quanto à existência de uma escrita feminina. Em ADA, Lygia Fagundes Telles atualiza inúmeras discussões relativas ao âmbito das mulheres e ratifica o poder social que ainda as oprime, pois “a literatura traduz as fantasias, os medos ou sonhos de uma época, que constituem uma parte, mas apenas uma parte, de sua ‘realidade’” (PERROT, 2005, p. 436).

Longe de estar em uma condição ideal pautada meramente no impulso, a arte possui densas raízes na tangibilidade/materialidade social:

a base da atitude poética se assenta em grande parte em coisas materiais. A observação impessoal e desapaixonada depende de haver tempo livre, de algum dinheiro e das oportunidades surgidas pela combinação desses dois fatores. Com dinheiro e tempo livre a seu dispor, naturalmente as mulheres se dedicarão mais do que até aqui foi possível ao ofício das letras. Farão um uso mais completo e sutil da ferramenta da escrita. Sua técnica será mais audaciosa e mais rica (WOOLF, 2014, p. 282).

Lygia Fagundes Telles parece coadunar com a mesma ideia de Virginia Woolf e Simone de Beauvoir como pode ser visto/entrevisto no fragmento “As Frases Ideais”, publicado pela primeira vez em 1980. Assim seria oportuno destacar o presente trecho extremamente pertinente quanto à devida necessidade das mulheres de poderem ter tempo e dinheiro para almejavarem o caminho da escrita e conseqüentemente o de adquirirem **voz e vez**: “Volto a Simone de Beauvoir e dela destaco esta frase, marco elementar desde o início da

luta: ‘Somente o trabalho fora do lar é capaz de ajudar a plena realização psíquica e social da mulher’” (TELLES, 2010, p. 142).

A escrita literária, assim, pode despontar e influenciar aspectos sociais; pode reivindicar e denunciar; pode contribuir para a afirmação de uma identidade feminina que contém inúmeras outras identidades, manifestando-se como um instrumento de poder. Com isso, a voz se faz ouvir, e silêncios poderão ser menos impostos.

Em *As mulheres ou os silêncios da história* Michelle Perrot questiona a “suposta unicidade de um gênero: A MULHER” (PERROT, 2005, p. 11, destaque conforme original) e ratifica a ideia de que a identidade feminina comporta incontáveis identidades femininas que, por vezes, além de distintas, podem vir a ser antagônicas. Isso justifica tanto a adesão quanto a rejeição de mulheres ao feminismo; a existência de inúmeros feminismos; a interiorização, a perpetuação e a negação do machismo pelas mulheres.

Em um capítulo específico (“Identidade, igualdade, diferença: o olhar da História”), a autora afirma que “a identidade também não é estabelecida definitivamente; ela não é causa, mas efeito instável e jamais garantido, de uma vez por todas, de um processo de enunciação de uma diferença cultural” (PERROT, 2005; SCOTT apud PERROT, 2005, p. 467- 468). Essa declaração confirma o posicionamento elencado até esse momento quanto às dinâmicas identitárias, sempre em transformação, em devir.

Para Michele Perrot, a dominação masculina é eficaz e difícil de ser combatida pelo fato de ser organizadora até mesmo dos modos de pensar. “A questão da dominação masculina como princípio organizador do pensamento, da sociedade e da história é seguramente o que causa problema, por diversas razões” (PERROT, 2005, p. 468).

Se a sociedade, a História e o pensar são organizados conforme uma lógica masculina, o feminino passa a ser delimitado e delineado de acordo com essa hegemonia do homem. Assim, muitas vezes as mulheres são tomadas como algo que talvez elas não sejam, havendo “o risco de recorrer a uma invariante, ao passo que nós recusamos qualquer fixismo e fazemos da diferença entre os sexos – do gênero – “uma **perpétua construção**” (PERROT, 2005, p. 468, grifo nosso). Note-se que esta ideia de “perpétua construção” e de rejeição a um status “invariante” conduz a uma não apreensão, a uma não previsibilidade e a um não engessamento que proporcionariam maior liberdade às mulheres e às suas identidades.

Porém a “diferença entre os sexos aparece, ao olhar dos antropólogos, com o princípio organizador das sociedades” (PERROT, 2005, p. 475), o que dá estabilidade a distinções de gênero que tendem a subjugar as mulheres ao relegá-las a funções de menos poder e visibilidade. É por isso que tais questões tão arraigadas socialmente e tão difíceis de serem

combatidas e evitadas carecem, imperiosamente, de serem discutidas e problematizadas nos diversos espaços. A literatura se constitui como um destes lugares enquanto um espaço para ‘falar sobre’. No próximo capítulo tratar-se-á deste espaço da ficção lygiana como um lugar para a problematização de distintas questões.

CAPÍTULO II

MEMÓRIA, INVENÇÃO E AUTOBIOGRAFIA – INSTÂNCIAS NÃO DÍSPARES

Eu nunca sei o que é deste ou do outro mundo. Nós o tempo todo fazemos ficção em cima da realidade e realidade em cima da ficção. O real e o fictício estão tão misturados. É como a pele que aderiu à noz. Você tira a noz da casca e aquela pele está tão aderida à semente que você não consegue separar mais. Assim eu vejo a ficção e a realidade. Há ficções em que há verdades tão acreditadas, tão aceitas, tão impregnadas de verdade que viraram verdades. Isso é muito bonito para o nosso sentimento do mundo. E dá uma certa graça às coisas: você não consegue mais descolar a pele do que é verdade e do que é fantasia.

(Lygia Fagundes Telles)

Conforme sucinta a epígrafe de Lygia Fagundes Telles que abre esse capítulo, “há ficções em que há verdades tão acreditadas, tão aceitas, tão impregnadas de verdade que viraram verdades”. Ou, como diria o notabilizado Manoel Barros (BARROS, 1996) “Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas”. O contrário também parece ocorrer na produção ficcional.

Nas histórias que a autora Lygia F. Telles discorre em ADA há verdades tão formidáveis que parecem ficção, como a história do parente que caiu dentro do Vesúvio, ou a da tia-avó, que faleceu muito jovem e cujos poemas inéditos foram sepultados junto com ela, no travesseiro de seu caixão.

É pensando nesta trilha recorrente, neste **dizer sempre** e, ainda assim, irrepetível que se pretende pontuar as marcas perseverantes na ficção de Lygia Fagundes Telles, especialmente em ADA. Por outras palavras, segundo ainda o que assevera Foucault (1992, p. 36-41): “[...] a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto, no jogo da escrita.” Ele ainda acrescenta que não basta afirmar a morte do autor, é preciso localizar, pontuar esta morte, esta ausência, este espaço deixado pela figura do autor: “Trata-se, sim, de localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto” (FOUCAULT, 1992, p. 36-41).

Apesar de aventadas algumas características narrativas em ADA no que tange à recorrência por narradoras-personagens e pelas singularidades ficcionais na referida obra (par indissociável entre memória e invenção em ADA), os trabalhos contemporâneos sobre autobiografia/memória e invenção na obra de Lygia Fagundes Telles dizem muito desse processo ficcional indissociável entre o que seria da ordem da invenção e o que seria da ordem da memória (pares não díspares), já que ambos são ingredientes para a obra de ficção. Estes elementos (memória e invenção) entrelaçados serão diluídos ao longo do capítulo em tela.

A propósito, deve-se mencionar que a memória, ao se constituir nas bases do sentido, latentes no discurso lygiano, revela em primeira e última instância a relação que o autor estabelece com ela (memória), enquanto saber discursivo. Nesse sentido, Lygia, a autora, parece sugerir em suas produções artísticas (notadamente em ADA), esta infundável relação entre memória (o saber discursivo) e invenção, a ponto de não desejar/saber distingui-los; aliás, Lygia pontua que não sabe quando um começa e o outro termina, sendo ambos recortes de memória, de invenção, de autobiografia, de um e outro.

Daí, talvez, se pensar na clareza com que Lygia profere sobre a invenção e memória serem instâncias tão indissociáveis quanto a noz e a semente, de serem polos, não disjuntos, mas efetivamente, inseparáveis, a ponto, como já se discutiu aqui, de a autora não querer saber quando começa um e quando termina o outro.

Até que ponto, poder-se-ia dizer que essa estreita e sutil ligação entre poder inventivo e memória, dão o tom na obra de Telles? A própria escritora, quando inquirida a respeito da invenção e, conseqüentemente, memória, testemunha a necessidade de considerá-los (memória/invenção/autobiografia) de modo indivisível, inseparável:

Eu amo esse jogo de esconde-esconde, de cabra-cega. Você põe um lenço no rosto... nessa brincadeira, o que eu acho interessante é a **não-identificação do que é memória ou invenção...** Há uma invasão da memória no imaginário e do imaginário na memória... Acho divertido o leitor ir descobrindo aos poucos e ficar pensando: isso aqui é certo, isso não, mas afinal, o que é isso aqui? É nesse jogo de esconde-esconde que estaria a graça do meu livro. Um jogo que representamos em vida o tempo todo, afinal, como saber o que é verdade e o que é mentira? É incrível como existe esse esconde-esconde no amor, no ódio e em todas as coisas referentes à condição humana¹¹ (grifos nossos).

¹¹ Trecho retirado do jornal O popular, jornal publicado e distribuído no Estado de Goiás, quando do lançamento de *Invenção e Memória*, no qual Lygia concedeu uma entrevista a esse jornal.

Pretende-se, depois de analisadas algumas temáticas recorrentes em ADA, sugerir se a repetição por esta ou aquela preferência poderá ser tomada como uma possível atitude frente a uma postura da mulher-escritora, que escolhe falar de si, como condição *sine qua non* para sua realização discursiva/textual. É imperativo que o leitor entenda como realização discursiva/textual, como uma possível realização/emancipação social, cultural, afetiva e ideológica, através da palavra que, não é neutra, mas efetivamente simbólica.

Este simbolismo que o discurso ficcional, naturalmente, carrega como elemento ordenador de sentido(s), implica, em consequência, na observação de questões relevantes, dentre elas: a autobiografia, invenção e memória, como possibilidade de transfiguração do real, uma vez que se trata de aspectos diretamente ilustrativos do texto literário e se constituem reveladores para entender a sua natureza intrínseca como a noz e a semente, como outrora já dissera a própria escritora em uma das epígrafes de seu conto intitulado: “Verde lagarto amarelo” (TELLES, 1982).

2.1 Percurso autobiográfico: invenção e memória

Um dos objetivos desta dissertação é analisar o percurso autobiográfico que a escritora trilhou na experimentação do seu universo ficcional (intersecção entre memória e invenção – pares não díspares e especialmente na obra ADA). Desenvolve-se, aqui, um trabalho que pretende analisar a escrita como possibilidade que o autor exercita com a criação literária ao entrelaçar fios da memória e da ficção, já que ao escrever também intenciona (ainda que não conscientemente) falar sobre si, mesmo que se valendo de ingredientes não desiguais e constituintes do universo ficcional: invenção x memória.

As escritas de natureza autobiográfica surgem como uma forma de manifestação desde a antiguidade, segundo observou Michel Foucault em suas pesquisas, nas quais relatou diversas modalidades, como anotações monásticas de experiências pessoais, de registros de pensamentos e correspondências. A despeito de distintas no tocante ao conteúdo, ao destinatário e ao objetivo, continham “a escrita do eu performadora da noção de indivíduo que se verá sedimentada, bem posteriormente, na autobiografia tal como praticada e entendida nos tempos modernos” (MIRANDA, 2009, p. 29).

Porém, como alerta Luiz Costa Lima, a autobiografia não é atemporal e também nem sempre constituiu um gênero literário. As condições essenciais para o surgimento da autobiografia só foram obtidas no Renascimento, durante o qual:

progressivamente se dissolve a vivência medieval da *comunitas* e o indivíduo se encontra perante a si mesmo, obrigado a ter atuações diversas, mesmo antagônicas, sem que cada uma delas pudesse se justificar pela adoção de um modelo coletivo, de inspiração política ou religiosa (LIMA, 1986, p. 257).

Com o esfacelamento do sistema feudal, que gerou o advento de uma nova ordem, sobretudo na Europa, e difundidas as bases para o desenvolvimento do humanismo renascentista, as relações humanas sofreram transformações que ecoaram nos campos político, econômico, social, científico e religioso. O homem daquele período se vê ao mesmo tempo perplexo e assustado com mudanças que impactam de modo significativo a sua vida e começa a “utilizar-se de relatos autobiográficos como uma estratégia de reintegração, de restabelecimento de algum tipo de unidade consigo mesmo, ainda que imaginária” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 120).

Ainda de acordo com Luiz Costa Lima, apesar desse fato, o Renascimento também não pode ser acatado como um ponto de ruptura, pois não há como negar um processo duradouro de transformação da sociedade ao longo daquele período. Por sua vez, Wander Melo Miranda (2009) afirma que a autobiografia surge na esteira da formação do individualismo moderno a partir do Iluminismo e, sobretudo de 1789, com a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão.

No entanto, é um texto escrito entre 1764 e 1770 que dispõe os princípios basilares da autobiografia e se torna exemplo e referência da mesma. Trata-se da obra *Confissões* de Jean Jacques Rousseau. Para Costa Lima, “não há dúvida sobre seu imediato e largo propósito: o desvendamento do eu pela sondagem de suas motivações, por mais remotas, ocultas e desagradáveis” (LIMA, 1986, p. 283).

O hipotético desvendamento do eu só se torna admissível porque há o estabelecimento da figura de um eu atual, íntegro, que se concebe como uma unidade, capaz de evocar do passado de um outro eu, um eu distinto, um eu-causa. Dessa forma, “será contado não apenas o que lhe aconteceu noutra tempo, mas como um outro que ele era tornou-se, de certa forma ele mesmo” (MIRANDA, 2009, p. 31).

Assim, nasce uma espécie de eu sintético que narra a disposição dos eventos da vida em linha reta, de maneira encadeada, em uma analogia de causa e consequência, com um sentido singular e principal, com o escopo de compor uma unidade coesa capaz de reintegrar um homem pertencente a um tempo no qual o espaço da intimidade e da interioridade se põe em conflito não só com o Estado, mas também com um novo lugar em processo de expansão, o espaço social, que sendo “traço essencial da experiência moderna, torna-se uma ameaça estrutural, percebida por Rousseau, à vida privada” (DUQUE- ESTRADA, 2009, p. 138).

Verifica-se então que o alcance do racionalismo cartesiano é obtido de tal maneira no texto de Rousseau quanto nas autobiografias produzidas na sua esteira. Nesses textos, existe um sujeito que, através da memória, domina totalmente o seu objeto, que é a sua existência e a sua experiência, organiza-o de modo sistemático e estável e o expõe de maneira coerente, indiscutível e fidedigna.

Dessa forma, edifica-se uma concepção de autobiografia que incide não só na feitura dos textos autobiográficos como também nos estudos desse gênero. No entanto, Jaime Ginzburg chama a atenção ao pontuar como uma pesquisa em concordância com essa noção corre o risco de “minimizar o fato que o texto seja uma construção linguística, marcada por condições históricas concretas, e acentuar a perspectiva de que a autobiografia é o lugar da verdade, da sinceridade, da autenticidade” (GINZBURG, 2009, p. 124).

Para o sujeito cartesiano, só ele seria dotado da habilidade de, após uma investigação meticulosa dos acontecimentos de sua vida, agrupar as condições necessárias que possibilitassem a construção de uma unidade e divulgá-la narrativamente através de dados empíricos, os quais na verdade nada mais são que artifícios de persuasão, como se fosse o resultado final de um estudo científico que revelaria a sua identidade. Cabe ao leitor se deixar ou não convencer e acreditar nas conclusões a que chega o narrador.

Ainda de acordo com Jaime Ginzburg, a concepção cartesiana desde o seu surgimento foi alvo de discussões e questionamentos, ao mesmo tempo em que era extremamente difundida. Só a partir do século XVIII é que a relativização do modelo iluminista vai sendo abordada na medida em que novos estudos principiam a ser estabelecidos no que concerne às questões do sujeito. Um desses estudos, já no século XX, é o de Michel Foucault, que elabora o artigo “Nietzsche, Freud, Marx”, e rompe “com a concepção hegeliana de totalidade, e também com a valorização da racionalidade da tradição cartesiana e iluminista” (GINZBURG, 2009, p. 127).

Para Ginzburg, a obra de Marx é imprescindível ao desfazer o mito da autonomia do sujeito. Em uma sociedade na qual impera a luta de classes, o homem das classes menos

favorecidas é controlado pela classe dominante que possui meios para veicular e distorcer as ideias de acordo com seu interesse. Assim, aplica-se a ideologia como disfarce da realidade social, na qual a opressão e a carência material existentes não são observadas pelos dominados.

No caso de Freud, Ginzburg esclarece que as pesquisas do médico austríaco colocam em xeque o controle que o homem tem sobre suas ações no momento em que considera o fim do primado da razão em favor do inconsciente, já que o desejo recalcado, ao mesmo tempo estranho e familiar, manifesta um desconcerto entre o interior do sujeito e as regras sociais e, se não chega a objetar, ao menos relativiza a ideia de estabilidade do sujeito.

Já a respeito do filósofo alemão, Ginzburg escreve que Nietzsche considera o papel constitutivo do erro na produção de conhecimento e vincula o conhecimento de si ao questionamento permanente, ao “colocar em dúvida constantemente as categorias que nos servem de apoio e referência” (GINZBURG, 2009, p. 129). Nietzsche não leva em consideração os preceitos de verdade divulgados pela concepção cartesiana a respeito do sujeito, contrapondo-se, dessa forma, à tradição do pensamento moderno.

Nietzsche vai romper também com a tradição cristã, fundada na tríade interioridade, renúncia e consciência de si. Na sua crítica do sujeito, ele mira essas duas tradições e desconstrói a vontade de verdade, prática que delineia todo o pensamento de Descartes, no qual Deus é a figura que certifica ao homem, com suas vontades subjetivas que organizam e apreendem o mundo pela razão, o rumo até o bem moral. Lendo a obra *Para além do bem e do mal*, do filósofo alemão, Diana Klinger conclui que “é um falseamento dos fatos dizer que o sujeito ‘eu’ é a condição do predicado ‘penso’” (KLINGER, 2012, p. 27).

No século XX, o movimento estruturalista prossegue a desconstrução do sujeito e da figura do autor, privilegiando a análise interna das obras e excluindo os estudos sobre elementos e fatores que existiam fora do texto produzido, principalmente os dados biográficos. Foucault, em 1969, no texto “O que é um autor?”, retoma essa questão para considerá-la a partir da relação do texto com o autor e examina a “maneira como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência” (FOUCAULT, 1992, p. 34).

Para Foucault, esse princípio pode ser elucidado através de dois grandes temas. No que se reporta ao tema da expressão, o filósofo francês ressalta que na escrita, que se basta por si mesma, não se trata da manifestação ou exaltação do gesto de escrever nem da sujeição de um sujeito em uma linguagem, mas sim da “abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer” (FOUCAULT, 1992, p. 35).

Já a respeito do tema da morte, Foucault evidencia que tanto a epopeia dos gregos que imortaliza as ações de um herói quanto à narrativa de Sherazade, personagem de *As mil e uma noites*, tem em comum o objetivo de afastar ou suplantar a morte. Porém, o filósofo lembra que essa finalidade sofreu transformações e, nos dias atuais, está arrolada ao sacrifício da própria vida do escritor. A obra torna-se, então, assassina de seu autor, porque ele próprio, por sua vez, “retira a todos os signos a sua individualidade particular” (FOUCAULT, 1992, p. 36) e desaparece.

Mas, para Foucault, não é suficiente evidenciar a vacuidade da categoria de autor. É imprescindível localizar o espaço que permaneceu vago e espreitar as funções que essa desapareição fez manifestar. Nesse processo, Foucault assevera que o nome do autor não é um mero artifício em um discurso, mas exerce uma função classificatória, delimitativa e caracterizadora do modo de ser, da circulação e do funcionamento dos discursos no interior de uma sociedade: a função-autor.

Por sua vez, no texto “A morte do autor”, Roland Barthes assegura que a escritura destrói toda voz, origem e identidade. Apesar do prestígio que foi conferido à figura do indivíduo e conseqüentemente à figura do autor, concomitantemente, muitos escritores e estudiosos tentaram enfraquecê-lo. Um desses foi Mallarmé, que, em detrimento do autor, elevou em importância a escritura. Para Mallarmé, “é a linguagem que fala, não o autor” (apud Barthes, 2012, p. 59).

Barthes se afasta da concepção que situa uma relação de antecedência entre autor e obra, na qual esta vem sempre depois daquele, como se a concebesse como um pai. Ao contrário disso, não há ser que a preceda, pois “o escritor nasce ao mesmo que seu texto” (BARTHES, 2012, p. 61). O texto não tem origem nem produz um sentido único. As palavras de um escritor já foram ditas e escritas, não são originais. O texto é transfixado por outros textos, por uma pluralidade de vozes.

Com o afastamento do autor, o exclusivo poder de quem escreve está em “mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apoie em apenas uma delas” (BARTHES, 2012, p. 62). Dessa forma, não há o que ser decifrado, pois a escritura não é algo fechado, não é um enigma, que precisa ser elucidado ou traduzido. Para Barthes, a escritura é como um tecido bem tramado, um espaço que deve ser percorrido e deslindado e cujo sentido não para.

Em contraparte, alarga o poder do leitor, um ser que não tem história, biografia e psicologia, mas que se torna o destino do texto, dá-lhe unidade e se configura “o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma

escritura” (BARTHES, 2012, p. 64). Resguardando a ideia de uma escrita agora sem origem, identidade e proprietário, Barthes reformula o papel do autor, sentencia-o com a morte e propala o nascimento do leitor.

Em estudos subsequentes, Barthes elabora duas noções que apresentaram novas perspectivas sobre a inscrição do biográfico na escrita, escapando dos velhos biografismos: o biografema e o *punctum*. Em um texto, os biografemas são dispersos, pormenores, inflexões da história da vida. Já o *punctum* é algum elemento em uma fotografia que causa emoção. As duas noções identificam um protagonismo dos detalhes, dos fragmentos. Nas autobiografias, o sujeito acabado cede lugar ao sujeito fragmentado, que “vai além da simples contradição porque são muitas as pontas que constituem o seu ser, o eu é uma invenção constante em seu devir” (FIGUEIREDO, 2013, p. 21).

À vista disso, Barthes “acolhe e ao mesmo tempo desorganiza, altera, corrompe mesmo a escrita autobiográfica clássica” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 141). No seu texto autobiográfico, *Roland Barthes por Roland Barthes*, ao detectar, observando fotografias de sua juventude, que só se percebe na distância que o separa de si mesmo, Barthes vê a fissura do sujeito, que agora não é mais capaz de oferecer nas autobiografias uma confissão, e interroga o poder que seu presente tem sobre seu passado: “Que direito tem meu presente de falar de meu passado? Meu presente tem algum poder sobre meu passado?” (BARTHES, 2003, p. 137).

Barthes escreve um livro do eu, que resiste às suas próprias ideias e congrega o seu recuo, no qual esse eu “não se reduz a uma função de simples compilação, descrição dos fatos empíricos do passado; há nele algo mais” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 145). A escrita de Barthes é híbrida, amalgama diversas estruturas textuais, reorganiza os gêneros; o texto é fragmentado e escrito prevalente em terceira pessoa. Imediatamente no início do livro, o leitor é advertido: “Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance” (BARTHES, 2003, p. 11).

Assim, cada vez que é mais sincero Barthes se avalia mais elucidável por veemências como a História, a Ideologia e o Inconsciente. O texto que lança é apenas mais um, “o último da série, não o último do sentido: texto sobre texto, nada é jamais esclarecido” (BARTHES, 2003, p. 137).

Mais recentemente, observa-se o movimento de retorno do autor, “não como origem e explicação última da obra, mas como personagem do espaço midiático” (VIEGAS, 2010, p. 10), coerente com a lógica da cultura de massa. Reconsiderando os argumentos da morte do autor ou da função-autor, esse movimento seria, segundo Diana Klinger, uma crítica ao

recalque modernista do sujeito da escrita, o qual retorna não no sentido cartesiano, pleno e íntegro, mas promovendo um deslocamento, dado que “nas práticas contemporâneas da ‘literatura do eu’ a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade” (KLINGER, 2012, p. 34).

Por trás de todas essas formulações a respeito do sujeito, está a pretensão por definir a autobiografia, alcançar seus mecanismos e como sua prática ecoa na escrita, no autor e no leitor. Duque-Estrada sugere que uma abordagem apropriada do tema da autobiografia fixaria na “impossibilidade de cumprir a sua mais profunda promessa: apresentar a verdade de uma vida reunida numa trama narrativa” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 17).

Essa ilusão de uma verdade do eu sempre foi promovida equivocadamente porque as escritas de si desde a antiguidade serviam ao propósito de exercícios de autoconhecimento. No estudo “A escrita de si”, Michel Foucault identifica em textos antigos cristãos, a começar por Atanásio, a prescrição de que a escrita das ações e movimentos da alma é fundamental para a vida ascética¹².

Conforme Foucault, os cadernos de notas perpetram por vez, de um companheiro ou de um confessor. O outro, apesar de ser e estar no papel, torna-se um elemento importante na elaboração das anotações. Além disso, na batalha espiritual que se trava individualmente e interiormente entre o bem e o mal, essa escrita se estabelece um exercício para se reconhecer e uma arma para deter o pecado, pois “ao trazer à luz os movimentos do pensamento, dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo” (FOUCAULT, 1992, p. 131).

Já antes do cristianismo, prossegue Foucault, Sêneca atenta para a importância de escrever acerca de si. Além dele, Epicteto pondera a escrita como exercício pessoal e relacionada à meditação. Nessa essência, Foucault então, utilizando uma expressão de Plutarco – etopoiética –, afirma que a escrita adquire a função de um operador da transformação da verdade em *ethos* que se estabelece em duas formas de documentos: os *hypomnemata* e a correspondência.

Os *hypomnemata* aparecem como livros de contabilidade ou cadernos pessoais semelhantes a uma agenda. Logo se tornam livros de conduta dos cultos da época, em cujas linhas se anotavam fragmentos de obras, conclusões de debates, citações e exemplos de ações presenciadas, constituindo, assim, “memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas”

¹² Ascética é o termo utilizado para designar a pessoa que pratica uma doutrina filosófica que defende a abstenção dos prazeres físicos e psicológicos, acreditando ser o caminho moral e espiritual.

(FOUCAULT, 1992, p. 135) que depois serviriam à releitura, à meditação e à difusão do que havia sido aprendido.

No entanto, os *hypomnemata* não se configuram apenas como um auxiliar ou um substituto da memória, mas um equipamento de discurso sempre ao alcance do sujeito e, mais que isso, para estar implantado na alma e se constituir a própria alma. Segundo Foucault, “a escrita dos *hypomnemata* é um veículo importante desta subjectivação do discurso” (FOUCAULT, 1992, p. 137), entretanto não se pode confundi-los com os diários íntimos ou os textos de experiências espirituais da literatura cristã, pois não constituem uma narrativa de si mesmo e não têm o objetivo de revelar os recônditos, mas sim de “captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si” (Idem, p. 137).

Contraopondo-se à *stultitia*, caracterizada pela inconstância da atenção, da opinião e da vontade de um ser e pela conseqüente inquietação do espírito, que se desvia para o futuro e para as novidades, os *hypomnemata* perpetram a compilação e a unificação de tudo que é fragmentário; por isso a sua redação é importante para evitar a dispersão que o excesso de leitura sem cautela ou discernimento causa, pois

a escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte da verdade contrastiva; ou, mais precisamente, uma maneira refeitida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso (FOUCAULT, 1992, p. 141).

Nessa pluralidade de ocorrências autobiográficas, destacam-se os discursos híbridos, que, constituídos a partir do entrecruzamento da autobiografia com a ficção, problematizam as fronteiras de cada gênero e a separação entre autor, narrador e personagem. De acordo com Silviano Santiago:

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido (SANTIAGO, 2011, p. 17).

Atualmente, o discurso híbrido mais popular entre escritores, leitores e estudiosos de literatura é autoficção. Termo cunhado em 1977 pelo crítico e romancista Serge Doubrovsky no seu livro intitulado de *Fils*, cujo narrador-protagonista tinha o nome do autor, ainda que a

capa contivesse a inscrição “romance”, autoficção foi mote de múltiplos estudos desde o seu advento, recebendo contingentes conceituações ao longo do tempo. Aproximando a autoficção do conceito de performance e da desnaturalização do sujeito, a ensaísta Diana Klinger a definiu como

uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (KLINGER, 2012, p. 57).

2.2 Autorretrato, autobiografia, memória e diário

Lygia Fagundes Telles tracejou através de biografemas um autorretrato – fragmentário, fugidio e mutável, como assinalou o teórico Michel Beaujour – elegendo por autorrepresentar-se por meio de textos híbridos, nos quais, além dos gêneros, ficção e memória se misturam.

Outra modalidade de escrita de si observada por teóricos, que será formidável para a compreensão da obra ADA é o autorretrato. Procedimento conceituado pelo crítico francês Michel Beaujour, o autorretrato se aproxima do relato poético e metafórico (apud Rocha, 2006, p. 62), constituindo-se segundo um processo de “recorrências, retomadas e superposições de elementos homólogos e substituíveis” (MIRANDA, 2009, p. 36). Uma das propriedades do autorretrato é o debruçamento sobre si próprio, “a prática do comentário, a revisão constante de seu próprio fazer” (ROCHA, 2006, p. 63). Esta espécie de autorreflexão se revela tanto sobre o autor quanto sobre a própria escrita, confirmando os processos de escrita e as operações de linguagem trabalhadas na narrativa, em uma constante teorização sobre a modalidade.

Inclinando-se tanto para o documento quanto para a ficção, o autorretrato se funda a partir de estratégias como a montagem, a descontinuidade e a justaposição anacrônica na construção de sua escrita. De modo distinto do diário e da autobiografia, o autorretrato, sem nada a esconder ou confessar, é puro discurso livre, desprovido de utilidade pública e do caráter exemplar atribuído ao gênero autobiográfico através dos tempos. Dessa forma, é no

processo da escrita que o eu vai sendo, passo a passo, construído, por meio do método de associação de ideias, que ativa um vasto cabedal do sujeito, incluindo desde memórias da infância até acontecimentos recentes, incidindo pelos sonhos e fantasias.

Dispensando a linearidade que frequentemente ordena o discurso autobiográfico, o autorretrato congrega aspectos advindos de experiências diversas e distintas na narrativa, mas que tendem a se relacionar a partir do prolixo e tênue esboço de si que o sujeito quer constituir. Ainda de acordo com Michel Beaujour, essa imagem – incompleta e mutável – é diferente da pictural, pois o autorretratista da escrita desconhece ou dissimula a direção a ser percorrida e o lugar aonde quer chegar, não quer dizer o que fez, realizações, conquistas, mas procura dizer quem é, sem definições fechadas e certezas absolutas, priorizando a preocupação com o processo da escrita e a construção da imagem. Além disso, para o teórico, a literatura proporciona vantagens em relação aos recursos da pintura no que tange às possibilidades de caracterização de pessoas, peculiaridades, lugares e assuntos.

Por fim, na cena literária contemporânea, há a constatação de uma pujante expansão do biográfico que trouxe a reboque o reaparecimento de gêneros autobiográficos canônicos e também a premência do surgimento de novas formas de subjetivação. A respeito desse fato, Leonor Arfuch abeira a questão a partir da observação da configuração de um espaço biográfico:

Um primeiro levantamento não exaustivo de formas no apogeu – canônicas, inovadoras, novas – poderia incluir: biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos – e, melhor ainda, secretos –, correspondências, cadernos de notas, de viagens, rascunhos, lembranças de infância, autoficções, romances, filmes, vídeo e teatro autobiográficos, a chamada *reality paiting*, os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática, conversas, retratos, perfis, anedotários, indiscrições, confissões próprias e alheias, velhas e novas variantes do show (talk show, reality show), a videopolítica, os relatos de vida das ciências sociais e as novas ênfases da pesquisa e da escrita acadêmicas (ARFUCH, 2010, p. 60).

Dessa forma, Leonor Arfuch considera as especificidades de cada forma e gênero, a sua dimensão relacional, a sua interatividade temática e pragmática e a utilização dos múltiplos gêneros nos diversos âmbitos de ação e comunicação. Além disso, a ensaísta “se propõe a investigar como se articulam os gêneros autobiográficos ‘canônicos’ com a proliferação de fórmulas de autenticidade, a obsessão do ‘vivido’, o mito do ‘personagem real’” (VIEGAS, 2010, p. 10).

Segundo Noemi Jaffe, o livro ADA é “uma coleção fragmentária de fatos e invenções, pequenos contos e impressões que, aos pedaços, formam uma poética” (JAFJE, 2010, p. 206). Cumpre dizer que a presente obra delinea-se de maneira fragmentária um perfil da personagem Lygia Fagundes Telles, em que os “traços comparecem desfiados, carregados de vazios, intencionalmente dispersos e diluídos” (Idem, p. 206). Veja a explicação dada por Lygia, em “Fragmentos”, sobre a relação existente entre os textos híbridos e fragmentados apresentados em ADA:

“Esses fragmentos têm alguma ligação entre si?”, perguntou-me um leitor. Respondi que são fragmentos do real e do imaginário aparentemente independentes mas há um sentimento comum costurando uns aos outros no tecido das raízes. Eu sou essa linha (TELLES, 2010, p. 156)¹³.

Compete-se dizer que Lygia realmente esboça aquilo que nas obras anteriores e posteriores surge como desenho, e, às vezes como pintura. Para os leitores um dos atrativos do livro é: ir calhando de um fragmento a outro, sem esperar continuidade, lógica narrativa, cronologia, e, ao longo dos fragmentos, ir se familiarizando e reconhecendo algumas dessas circunscrições que singularizam a escrita de Lygia.

Seria a obra ADA composta por biografemas, fragmentos ou miniaturas? Vale salientar que a presente obra trata-se de um livro de fragmentos, assim definido pela autora Lygia Fagundes Telles. Já Carlos Drummond de Andrade preferiu chamá-los de “miniaturas”. O fato é que os textos que compõem essa coletânea são curtos, apresentam histórias desde a chegada de um gato em casa, a tia que escrevia os poemas escondida, as lembranças de um tio suicida, a exploração televisiva da sensualidade carnavalesca, a fidelidade de um cão ao dono já falecido, a tipologia das neuroses do ser humano moderno, as inúmeras lembranças da infância, até a loucura e os desencontros – tudo isso encontra abrigo em ADA.

Ainda sobre a obra em questão a própria escritora diz que se “parece um diário, mas é tudo invenção. Eu sempre fui um pouco rebelde para manter um diário. Acho que se eu tivesse um iria inventar tudo” (TELLES, 1998, p. 30)¹⁴.

Vale a pena flanquear a respeito do depoimento de Lygia sobre a presente obra se seria um diário ou se é tudo invenção. O fato é que Clarice Lispector ao prefaciá-la faz os seguintes apontamentos/indagações:

¹³ Boa parte dos fragmentos que compõem ADA inicia com aspas.

¹⁴ A referida fala corresponde a uma entrevista concedida aos Cadernos de Literatura nº 5.

Será este um livro de contos? Ou serão meros apontamentos de meditação fortuita? Sua escrita será mesmo autobiográfica? Ou será tudo invenção? Todas essas perguntas ocorrerão aos leitores deste que é um dos livros mais experimentais de Lygia Fagundes Telles. Mais do que o preenchimento das regras de um gênero literário, o que está em causa aqui é o olhar às vezes desencantado, mas sempre amoroso, de uma escritora que se volta para a vida e o mundo com uma dedicação semelhante apenas à “disciplina indisciplinada” dos apaixonados (TELLES, 2010)¹⁵.

Observa-se, na obra ADA, uma preferência por narradoras em 1ª pessoa; quase sempre são narradoras-protagonistas que narram sua própria história. Isso ocorre na maioria dos fragmentos que compõem a obra em apreço.

Nos fragmentos, contos e romances de Lygia pode-se averiguar que, de fato, “a pele aderiu à noz”, é quase impossível destrinçar a verdade da ficção. Isso parece estar de acordo com a marcante preferência da autora pela temática dos limites. Sua narrativa costuma situar-se na fronteira que tangencia o real e o inventado, a memória e a ficção, a lucidez e a loucura. Na linha imprecisa entre esses dois termos, o leitor semelha encontrar a convergência entre o real e o virtual, o possível e o apenas verossímil.

Neste capítulo, espera-se ainda delinear a configuração da escrita autobiográfica na obra ADA, tendo em vista alguns teóricos como Philippe Lejeune, Sylvia Molloy, Eurídice Figueiredo, Silviano Santiago e Wander Melo Miranda e que ao longo deste capítulo se apresentará de modo mais contundente – no momento de aludir aos aspectos narrativos e, de modo mais específico, às narradoras-personagens e suas interdições.

2.2.1 Pacto Autobiográfico e autobiografia

Philippe Lejeune em 1975 inicia a virada pragmática na teoria autobiográfica (GALLE, 2006, p. 78), com a formulação do “pacto autobiográfico”. Lejeune o conceitua como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Ainda de acordo com Lejeune, em uma acepção mais geral, para que se examine um texto como autobiográfico é preciso que exista uma “relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem” (LEJEUNE, 2008, p. 15). Além disso, a primeira pessoa se torna um papel e remete genuinamente à enunciação, já que a pessoa e discurso se articulam

¹⁵ O presente excerto fora destacado do prefácio realizado por Clarice Lispector para o livro *A disciplina do amor* (2010).

primeiramente no nome próprio. Assim, a enunciação é atribuída inteiramente à “pessoa que costuma colocar seu nome na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título” (LEJEUNE, 2008, p. 23). Essa relação de identidade entre a autora, a narradora e a personagem aparece claramente no excerto abaixo cujo fragmento é denominado de “A piaí”:

(...) Datam desse tempo meus primeiros escritos, isso depois do aprendizado com a sopa de letrinhas: aprendi a escrever meu nome com as letrinhas de macarrão que ia alinhando na borda do prato, me lembro que o y era difícil de achar, procurava no meu prato, ia ver no prato dos outros... Tinha então que recorrer ao caldeirão fervente com todas as letras borbulhando lá no fundo (TELLES, 2010, p. 135).

Fica evidente aqui a presença da tríade: autor/narrador e personagem, visto que se trata da própria Lygia (autora), quando menciona “me lembro que o y era difícil de encontrar”, a consoante ‘y’ presente na escrita de seu nome: Lygia. Dessa forma, percebe-se nitidamente que a pessoa e o discurso se articulam primeiramente no nome próprio.

Fazendo ela mesma parte da maioria dos relatos, Lygia precisa lidar com a situação inusitada de ser personagem, narradora e autora. A situação de Lygia em ADA parece ser mais complexa porque é ela própria quem está dentro e fora da narrativa, a condução do relato é dela mesma, não de um narrador estranho à trama ou de um escritor que manipula os personagens e suas ações.

O texto autobiográfico constitui-se, então, como um gênero com fins literários mais definidos, com intenso apelo à narração em detrimento à descrição e, além disso, o estilo é mais pessoal e autorreferencial. O que não significa proferir que a verdade interior da autora escrivize o texto a regras que o tornem uniforme. Ao contrário, a escritora empresta ao texto características que vão desde

a importância da experiência pessoal e a oportunidade de oferecê-la ao outro até o estabelecimento de uma relação pactual, num acordo tácito de um eu autorizado pelo próprio sujeito da enunciação e que toma para si sua vivência passada (VIANA, 1993, p. 16).

O pacto autobiográfico é selado num acordo tácito de cumplicidade entre quem escreve e quem lê, à medida que o texto progride e que se partilham experiências do mundo privado e íntimo da escritora.

A escrita memorialística pode assumir outras denominações, como romances pessoais, diários intimistas, crônicas memoriais e romances autobiográficos, embora todas elas sejam

sobreposições da trilogia clássica ou mais conhecida: diário – memória – autobiografia. O que diferencia basicamente essas formas literárias de outras são as marcas da escritura do eu e os modos de inscrição de si mesmo, que resultam em um pacto denominado por Philippe Lejeune de pacto autobiográfico.

Em sentido oposto, repelindo as ideias de Lejeune, Paul de Man afirma que a autobiografia não é um gênero literário, mas sim uma figura de leitura ou de entendimento que acontece em todos os textos. Além disso, De Man considera que não há conhecimento confiável de si mesmo e é nesta impossibilidade de chegar a ser que reside o interesse da autobiografia, cuja distinção em relação à ficção não depende de pactos entre autor e leitor porque é indecível (apud FIGUEIREDO, 2013, p. 28).

Existem outras modalidades de escritas de si que, por apresentarem em seu bojo características comuns à autobiografia, são consideradas manifestações literárias afins e, dependendo da disposição e manipulação do passado, reforçam em maior ou menor grau as contendas sobre utilização e limites dos dados ficcionais, sobre a noção de indivíduo e sobre a tentativa ou não de a autobiografia abarcar a totalidade da existência do indivíduo.

2.2.2 Memórias

Memórias é o texto que mais se aproxima da autobiografia por acionarem modalidades e estruturas análogas em sua produção. Em certos momentos, a distinção é tênue e apela a critérios subjetivos e maleáveis. Silviano Santiago, no seu texto “Prosa literária atual no Brasil” estabelece uma diferença ao fazer o cotejo entre as narrativas dos modernistas e as dos ex-exilados, afirmando que “o texto modernista é memorialista (apreensão do clã, da família), enquanto o dos jovens políticos é legitimamente mais autobiográfico (centrado no indivíduo)” (SANTIAGO, 2002, p. 38).

Segundo Vera Maria Tietzmann Silva, no livro *Dispersos & Inéditos- estudos sobre Lygia Fagundes Telles* a respeito da memória menciona:

Sempre vinculada ao tempo, a memória talvez seja o mais valorizado dos atributos humanos. É a memória que nos dá identidade, que diz quem nós somos, que nos dá a sensação de pertencermos a um tempo, a uma família, a uma cultura. Mas o ato de lembrar também traz embutido em si o seu contrário, o ato de esquecer. Como o direito e o avesso de um mesmo tecido, um supõe o outro; se um cede espaço, o outro avança, numa luta constante que se estende por toda a vida (SILVA, 2009, p. 190).

É importante ressaltar que lembrar e esquecer são atividades mentais intensamente influenciadas pela ação do tempo. À medida que os anos decorrem, o ser humano edifica sua história pessoal acumulando um acervo de lembranças, os “vastos palácios da memória, onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie”, como diz Santo Agostinho. O ser humano perde sua identidade quando, pela passagem do tempo, a velhice enleia e aplaca a memória derivando desse processo a senilidade e o esquecimento.

Pode-se dizer que a memória assinala um dos caminhos para a descoberta da identidade, uma vez que, resgatando o que se foi e se fez, se terá melhores probabilidades de se atingir o que se é. A infância se ajeita na qualidade de arquivo que registra todas as vivências e onde o que aconteceu é semente para os futuros frutos. Não é à-toa que a psicanálise esquadrinha os recantos da infância, à procura do fio de Ariadne para a saída do labirinto em que as pessoas se perdem. Se elas querem saber quem são, têm que recuar até quem foram.

No desenrolar temático das narrativas femininas, as personagens com frequência recorrem à memória, a fim de descobrir prováveis respostas para as indagações em torno de suas verdades. Por conta das próprias circunstâncias em que viveram, as mulheres tiveram e ainda tem necessidade de dar contínuo balanço nos entraves do seu percurso, a fim de melhor desvendarem seu verdadeiro rosto, perdido na miragem dos espelhos abertos para as máscaras que fecharam e esconderam a expressão de um ser que não pode ser.

Com relação aos gêneros textuais, o formato mais tradicional para o registro do passado são as memórias, os relatos autobiográficos. Em tais narrativas, o autor solicita suas lembranças voluntariamente e as ordena, em geral pela sequência cronológica, iniciando na infância e abalizando sua trajetória de vida até a atualidade, até o momento em que se apronta a escrever. Isso implica deliberação – o memorialista quer de fato descrever sua vida – e também seleção, ou, em outras palavras, censura. O tom costuma alargar-se para o coloquial, para a confidência. Essas atitudes básicas do memorialista valem tanto para pessoas reais como para personagens de ficção. Sobre isso Silva declara:

Para o leitor que posta diante desses textos abrem-se duas possibilidades: tomar o relato do leitor como sincero e verdadeiro ou desconfiar das palavras do narrador. A escolha do leitor vai depender essencialmente do perfil psicológico que o narrador, ao expor-se, deixar transparecer de si mesmo (SILVA, 2009, p. 197).

Nessa perspectiva, no texto memorialista, o que é relatado abarca múltiplos aspectos da vida do autor e a narrativa de sua história individual é transpassada pela figura do outro, representado tanto pelas relações sociais (família, amigos, vida pública, dentre outros) quanto pelo contexto histórico. Nessa dissertação, optou-se por não fazer distinção entre os termos autobiografia e memórias e tratá-los, em alguns momentos, como sinônimos, “dada a impossibilidade da narrativa restringir-se exclusivamente à focalização do eu que narra” (MIRANDA, 2009, p. 37).

Eurídice Figueiredo enumera consideráveis escritores brasileiros que se dedicaram, em algum momento de seus caminhos literários, ao gênero das memórias, como por exemplo: Carlos Drummond de Andrade; Jorge Amado; Zélia Gattai; Érico Veríssimo e, sobretudo Pedro Nava, cuja obra “tece um verdadeiro panorama social, pois ele traça, ao mesmo tempo, o seu itinerário pessoal e o contexto social, político e cultural do país” (FIGUEIREDO, 2013, p. 49).

Pode-se perceber que os textos memorialísticos desses escritores, a despeito de contemplarem períodos históricos comuns, concebem tais períodos sob aspectos distintos, porque cada autor amalgamou-os a suas experiências vividas, a suas visões de mundo, a suas preferências prementes, a suas motivações particulares e a suas escritas peculiares, que são distintas entre si, o que afere fortuna não só aos textos produzidos, mas também ao gênero.

De acordo com Marina Maluf, o trabalho de rememoração “é um ato de intervenção no caos das imagens guardadas” (MALUF, 1995, p. 29). A memorialista organiza o passado – reencontrado pelo desejo de relembrar –, e procura atribuir sentidos aos fragmentos rememorados numa tentativa de “abraçar toda uma vida”. A narradora descreve suas vivências particulares na perspectiva presente e por isso se apoia em “fórmulas verbais para acomodar o passado, tanto para si quanto para o leitor” (Idem, *ibidem*), num trabalho intenso e marcado pelas limitações e possibilidades no uso da memória.

Marina Maluf, com base nas contribuições de Jean Starobinski, destaca a dificuldade da memorialista durante o ato da escrita. Como o texto assume um caráter “autorreferencial”, permanece também “a marca da personalidade da autora”, manifestada por meio das lembranças e das seleções sobre o passado, mas de um ponto de vista determinado pela atualidade e pelo momento presente do “eu-narrador”. Dessa forma, a produção do texto memorial não pode ser realizada como uma tarefa fiel e uma “reprodução exata dos acontecimentos passados” (Idem, p. 30).

Cumprе ressaltar que o esforço da memorialista em recuperar o passado tal como ele aconteceu não pode ser alcançado plenamente. Lembrar é uma atividade do presente sobre o

passado e, por isso, sofre suas interdições e imposições, sem que a escritora consiga, de fato, evitar todos “os artifícios, as interpretações, os lapsos e os recalques de toda uma vida sempre tão complexa e cuja totalidade constantemente lhe escapa” (Idem, *ibidem*).

Segundo Ecléa Bosi, o narrador não busca recuar do presente para reviver, tal como se deram os acontecimentos vividos. Rememorar é uma atividade orientada pela atualidade, determinada pelo lugar social, referenciada pela gama de significados do imaginário social de um grupo, alimentada pelo relicário da vida pessoal, limitada pelas margens da própria atividade de escrita de quem registra e depende do trabalho de uso dessa memória individual e social.

O trabalho com as reminiscências é uma tarefa complexa em que “nada é esquecido ou lembrado”, ou seja, é uma recriação, no presente, do passado, ou uma reinvenção do passado pelo presente (BOSI, 2004, p. 17). O que é escrito desse relicário de lembranças está orientado por uma necessidade determinada pelo momento atual e, assim, os supostos lapsos de memória não podem ser considerados apenas como falhas ou rupturas do que se tenta apreender do passado, mas podem, nessa perspectiva, constituir partes do próprio texto.

Desse ponto de vista, as falhas e os esquecimentos podem ser considerados e problematizados como parte do movimento dinâmico da memória em (re)elaborar memórias. As fronteiras entre memória e esquecimento são sutis e “dependem do resultado transitório de um conflito entre as forças que levam o passado à consciência e forças que o condenam ao esquecimento” (Idem, p. 304).

Como lembra Maria José Viana no livro *Do sótão à vitrine* (1995) as anotações pessoais, quer sejam diários ou não, permaneceram nos baús e nas gavetas familiares esquecidas por muito tempo, até serem, de alguma forma, colocadas a público e dadas a ler. Muitas das autoras não tinham intenção prévia de publicação, visto que, a prática da escrita fazia parte de uma rotina de moças que guardavam em seus cadernos amores secretos. Se esse era o propósito, ou um dos propósitos da escrita íntima e feminina, seu fim acabava sendo a fogueira, uma vez que os cadernos escondiam mistérios, sentimentos e desejos proibidos pela moral que regia a moça de boa família.

Nas palavras de Viana, é possível perceber como a escrita autobiográfica se afirma a partir dos anos 1960. O texto memorialístico carrega marcas que dizem respeito às fraturas sociais, sejam do passado, sejam do presente, e, portanto, é mais um discurso que retrata as ambiguidades visíveis e invisíveis.

O texto memorialístico se constitui como um tecido que encobre e, porque encobre, revela ao mesmo tempo os contornos daquilo que tenta esconder. [...] o que se busca ler nessa escrita é o que ela diz sem o revelar porque o ignora. Ouvir o que sua voz silencia através do que fala, atentando para possíveis tropeços e rachadura na significação que o discurso não consegue dissimular (VIANA, 1993, p. 52).

Os processos de censura e de recalque transformam-se e se dissimulam segundo as circunstâncias de tempo e lugar. Como instrumento de controle e de poder de certo conjunto de ideias que se pretende hegemônico, a censura foi, nos anos 1980, questionada, e, portanto, em algumas situações, atenuada e disfarçada, e em outras situações, debilitada e suprimida.

2.2.3 Diário

Por sua vez, o diário íntimo possui uma particularidade que o diferencia das demais escritas de si: o pacto com o calendário. Esse pacto é fundamental, pois a data é a base da escrita diarística¹⁶. O diário deve se submeter ao calendário para nortear os relatos. Para Philippe Lejeune, o diário é uma série de vestígios datados, “uma rede de tempo, de malhas mais ou menos cerradas” (LEJEUNE, 2008, p. 260). O período vivido é muito próximo ao seu registro pela escrita. Dessa forma, as oportunidades de o registro ser contaminado por reflexões, transformações, interpretações e esquecimentos serenam e há “uma possibilidade maior de exatidão, de precisão e fidelidade à experiência real no diário” (MIRANDA, 2009, p. 34). Ao mesmo tempo, acontece uma fragmentação na escrita gerada pelo caos, pela imprevisibilidade e pela eventualidade da experiência. Outro atributo do diário é o não estabelecimento de um pacto entre autor e leitor, já que a sua circunscrição é a esfera privada. Assim, em um primeiro momento, emissor e receptor se tornam idênticos no movimento pendular da escrita do diário.

O diário, como método narrativo, vem sendo observado com uma frequência curiosamente crescente no mercado editorial nas últimas décadas. A causa para a utilização mais reiterada desse tipo de estratégia narrativa pode encontrar uma resposta na primeira impressão que surge quando se está diante de um texto como esse: trata-se, teoricamente de um relato sincero, autêntico, sobre a vida privada de uma pessoa. Por ser a escrita de “intimidade”, podem conter revelações inusitadas, detalhes sórdidos, registros de um processo de autorreflexão que acontecem longe dos olhos da sociedade. Ler um diário assemelha ter a

¹⁶ Cf. O termo *diarística* é utilizado para a escrita realizada em diários.

impressão que se olhe pelo buraco da fechadura, é parecer testemunhar a dor e o prazer que fazem da existência humana uma contradição ambulante, um “caniço pensante” encharcado de equívocos, como Machado parodia em *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes (ASSIS, 1881, p. 60).

No século XX, diários íntimos, memórias, relatos pessoais e confissões tornam-se produto de consumo corrente, marcados pela crença no indivíduo, pela atitude confessional e pelo objetivo de preservar um capital de vivências, recordações e fatos históricos. Por que se lê uma autobiografia? Quais as razões que movem o leitor: a curiosidade, a identificação com os problemas postos pelo autor, a procura de uma consolação, a admiração por um herói, por um artista, por uma pessoa qualquer? Parece que a literatura confessional é aquela que mais se aproxima do leitor, porque fala de um eu, de uma pessoa viva que ali se encontra e que diante do leitor desnuda sua vida, estabelecendo-se, então, uma perfeita união entre autor e leitor.

Literatura centrada no sujeito, pois o sujeito é objeto de seu próprio discurso, denomina-se confessional ou intimista e adquire configurações diversas.

No fragmento “A voz do próximo”, Lygia relata a preocupação de uma personagem que está envelhecendo e, em meios a algumas mudanças físicas e comportamentais, ela se deixa influenciar pelos comentários maldosos de outras pessoas, até não suportar mais e toma, por fim, a forçosa decisão de se matar.

É um fragmento com um final bastante intrigante, no seu desenvolvimento chama atenção a temática do envelhecimento e a dificuldade para enfrentar essa condição. Essa situação é revelada quando a personagem se acha velha e resolve dependurar as “chuteiras” e assumir a velhice com dignidade. Ao longo da narrativa percebe-se que não foi simples assim, vieram os comentários e, muito incomodada, a personagem (sem nome) decidiu cuidar da aparência, fez plástica, pintou os cabelos, comprou roupas novas e começou a namorar e ainda assim, lá estava a voz contundente do próximo: a julgar, aconselhar, recomendar e punir.

São mostradas inúmeras tentativas da personagem para atender a voz do próximo, contudo ainda lá continua a voz impiedosa. A personagem, por fim, recolhe-se no convento e lá também aparece a voz proibitiva/impiedosa.

Nesse contexto de solidão e de inúmeras conspirações/orientações sobre o que é mais acertado fazer, a voz continua a criticá-la e, não vendo outra saída, a personagem decide tirar a própria vida como pode ser apurado no enxerto abaixo:

[...] num dia de depressão mais aguda decidiu se matar. Mas queria uma morte silenciosa, sem chamar a menor atenção – se possível, sem deixar sequer o corpo, ah! Estava tão triste consigo mesma que nem o enterro merecia. Tirou a roupa para não ser identificada, dependurou na cintura uma sacola com pedras e entrou no rio. Então ouviu a voz do próximo: “Está vendo? A vida inteira ela só quis uma coisa, se exibir, se mostrar! Uma narcisista até na hora em que cismou de morrer, imagine, entrar nua no rio! No velho estilo para provocar escândalo. Só para comover mas a mim é que não comoveu, ao contrário, fiquei tão decepcionada, que ideia de querer fazer da morte um espetáculo!” (TELLES, 2010, p. 180).

O desfecho assinalado no fragmento – suicídio por afogamento – considerado como registro da rendição da personagem às pressões sociais e às convenções de seu mundo, década de 80 (ano de publicação da presente obra), ainda se faz atual, já que a voz do próximo ainda estabelece regras, orientações e condutas (muitas vezes bem opressoras). Pode-se dizer que essa temática permanece contemporânea e universal. Na noite em que a personagem entrou no rio na tentativa de tirar sua própria vida, por não saber lidar com as convenções sociais e ouvir demais **a voz do outro, a voz do próximo**. Tal fato parece inquirir também sobre essa curiosidade /voyeurismo exacerbado com a vida do outro.

É preciso atentar para as pistas que a escritora vai imprimindo a sua narrativa, ao longo desse fragmento, a respeito do desfecho para a personagem, em tentar entender o gesto desesperado da personagem em concretizar o suicídio e em uma vã tentativa de não tê-lo conseguido, restara-lhe uma ínfima esperança. A descrição continua:

Muito impressionada com o que ouviu e ouviu mal, a voz do próximo estava longe demais, quase apagando, **ela quis gritar de alegria, ô Deus! – se preocupando com o juízo alheio, que maravilha não ter morrido!** Quer dizer então que alguém entrou no rio para salvá-la? Maravilha, coisa extraordinária... Mas afinal onde estava agora? No hospital? Se estava ouvindo mal, embora! , é porque estava viva! Pena não poder nem falar, o corpo também insensível, nem sentia o corpo mas se estava ouvindo, hein?! Se estava ouvindo! Ah! Como demorou para entender os outros, ora os outros?! (TELLES, 2010, p. 180, grifo nosso).

E no desfecho impactante a escritora alude: “Estava viva! Então ouviu a voz do próximo e, dessa vez mais longe ainda, era apenas um sopro que pediu: Depressa, a tampa, já

estava passando da hora de fechar o caixão” (TELLES, 2010, p. 180). Tarde demais, ouviu demais a voz do próximo e acabou cometendo o suicídio.

2.3 Memórias e autobiografias

Como definiu Luiz Costa Lima (1986, p. 244), memórias e autobiografias são substitutos de espelhos. Escritores brasileiros, desde o século XIX, têm se voltado a elas com múltiplos objetivos, tornando a produção dessas narrativas muito ricas formal e esteticamente. Além de se refletirem nos textos, na tentativa de procurar se reverem no que foram ou no que passaram para se explicarem ou se entenderem no âmbito pessoal, esses autores também se voltaram para as questões sobre a identidade nacional e sobre o engajamento intelectual de cada um.

Determinadas obras merecem destaque. *Em como e porque sou romancista*, texto escrito em 1873 e publicado postumamente em 1893, José de Alencar compõe uma autobiografia intelectual que se ocupa de sua formação como escritor, das influências, da vida literária, da atividade como jornalista e do exame de algumas obras. Para Antonio Candido, é o texto mais importante para o conhecimento da personalidade de Alencar e “um dos mais belos documentos pessoais da nossa literatura” (CANDIDO, 2006c, p. 766).

Por sua vez, Joaquim Nabuco em *Minha formação*, publicado em 1900, recobra a sua formação e atuação políticas, consagrando-se à trajetória como abolicionista e monarquista e relatando a carreira diplomática, as experiências internacionais, as relações com o poder e o compromisso com a pátria e seu futuro. Na análise de Antonio Candido, Joaquim Nabuco “atenua o caráter exemplar do que narra, porque traz a primeiro plano uma personalidade bastante narcísica, dando exemplo de como o dado pessoal pode se dissolver na vaidade, a mais particularizadora das forças que atuam sobre nós” (CANDIDO, 2006a, p. 63).

Já no século XX, especialmente a partir da segunda metade, os relatos autobiográficos – antes de ocorrência bissexta – principiam a serem produzidos em profusão, sobretudo saídos da pena dos modernistas brasileiros, que reavaliam o caminho percorrido privilegiando, não necessariamente em conjunto, aspectos como o momento da infância, os anos de formação intelectual e a revisão das obras ou dos movimentos dos quais participaram.

São dignas de menção as obras *Um homem sem profissão*, de Oswald de Andrade; *Itinerário de Pasárgada*, de Manuel Bandeira; *Meus verdes anos*, de José Lins do Rego; *As florestas*, de Augusto Frederico Schmidt; *Infância e Memórias do Cárcere*, de Graciliano

Ramos; *Segredos da infância*, de Augusto Meyer; *A idade de serrote*, de Murilo Mendes; *Viagem no tempo e no espaço*, de Cassiano Ricardo; *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade; Solo de clarineta, de Érico Veríssimo; *A Longa viagem*, de Menotti Del Picchia; *Antes que me esqueça*, de José Américo de Almeida; *A menina do sobrado*, de Cyro dos Anjos; *Confissões de um poeta*, de Lêdo Ivo; *Navegação de cabotagem*, de Jorge Amado; e os sete volumes de Pedro Nava: *Baú de ossos*, *Balão cativo*, *Chão de fero*, *Beira-mar*, *Galo das trevas*, *O círio perfeito* e *Cera das almas*.¹⁷

Estudioso do gênero memorialista no Modernismo, Silviano Santiago assinala o entrelaçamento entre memória e ficção na produção literária desse período:

Nos nossos melhores romancistas do Modernismo, o texto da lembrança alimenta o texto da ficção, a memória afetiva da infância e da adolescência sustenta o fingimento literário, indicando a importância que a narrativa da vida do escritor, de seus familiares e concidadãos, tem no processo de compreensão das transformações sofridas pela classe dominante no Brasil, na passagem do Segundo Reinado para a República, e da Primeira para a Segunda República. Tal importância advém do fato de que é ele – o escritor ou o intelectual, no sentido amplo – parte constitutiva desse poder, na medida em que seu ser está enraizado em uma das “grandes famílias brasileiras” (SANTIAGO, 1982, p. 31).

Quando se fala em memória, muitas vezes pode-se pensar nessa palavra no plural – memórias – referindo a um tipo de narrativa próxima à autobiografia. São abundantes os livros de memórias de pessoas ilustres (às vezes até escrito por mãos alheias), mas igualmente são muitas as memórias de pessoas comuns, às vezes impressas em pequenas edições caseiras, almejando apenas a circular no seio da família, a ser lidas por filhos, netos e bisnetos. Na literatura brasileira, há memórias de escritores e igualmente de personagens, memórias póstumas e até memórias de um burro, de uma boneca de pano e de um fusca. No fundo, parece que é sempre o desejo de não cair no esquecimento, de ser lembrado, de atravessar o tempo, de vencer a morte.

Há de mencionar que Lygia Fagundes Telles não escreveu suas memórias, sequer manteve um diário na adolescência, como é comum entre as meninas, afirmando sempre ter sido “um pouco rebelde para manter um diário” e que, se o fizesse, “iria inventar tudo” como já foi mencionado anteriormente (TELLES, 1998, p. 30). Portanto, ela nunca chegou a organizar a história de sua própria vida como um relato. Em entrevista outorgada a Julián Fuks, assim se justifica:

¹⁷ É imprescindível mencionar que todos os escritores citados como memorialistas no presente apanhado histórico são homens.

Na escrita, a alma vem mascarada. Todo escritor lança mão de máscaras, transfere para o outro seus defeitos, ou mesmo as qualidades. Eu jamais escreveria uma autobiografia, que é uma farsa, porque você só conta coisas agradáveis. Mesmo quando você se destrói nela, está se construindo, pois o leitor vê nisso um traço de humildade (TELLES, 2007b, p. 30).

Não obstante, a autora ressalva: “E, no entanto, quando escrevo, talvez me ponha lá, sim” (TELLES, 2007a, p. 27). De fato, o leitor familiarizado com a autora – que estende com cuidado breves parcelas de si mesma em entrevistas e depoimentos – e conhecedor dos seus fragmentos, contos e romances é capaz de distinguir traços da própria Lygia nas atitudes, preferências e leituras de diversos personagens seus. No seu livro *Conspiração de nuvens*, Lygia conta que recebeu um jovem visitante que estava interessado em fazer sua biografia, caminho que ela não se dispôs a trilhar com ele, sobretudo depois de perceber que ele nada conhecia de sua obra. E relata:

Resolvi dizer o que deveria ter dito assim que ele chegou, tenho a biografia oficial e basta, não se trata de censura, mas de respeito aos direitos da personalidade. Para avançar só lendo os meus livros, porque mesmo fragmentada estou em todos eles. E não estou, nada é assim nítido, definido. Ao desembulhar as minhas personagens posso estar desembulhando a mim mesma, as ligações são profundas. O leitor, que considero meu cúmplice, talvez saiba descobrir melhor essas fronteiras entre autor e personagem assim como num jogo, eu não sei (TELLES, 2007a, p. 97).

Ainda sobre esse livro parece oportuno mencionar que a memória pessoal da escritora se ajusta à memória coletiva de seu tempo e de seu país, sem abdicar de toda a ficção. De acordo com Caio Riter (2003, p. 111), “na distância entre o narrado e o factual é que se apresenta a brecha para a infiltração da fantasia no dado real que se pretende narrar”, concluindo que “toda memória, embora tenha por terreno o real, é invenção”.

Na mesma clave, Antonio Candido comenta: “É claro que toda biografia de artista contém maior ou menor dose de romance, pois frequentemente ele não consegue pôr-se em contato com a vida sem recriá-la” (CANDIDO, 2006b, p. 70). Diante disso, ao notar a aproximação entre memória e ficção na obra memorialística de Lygia Fagundes Telles, decide-se investigar como a escritora desenvolve e discute essa problemática em seus textos.

2.4 A linguagem de Lygia, suas construções semânticas e sintáticas e o gosto pela elipse.

Tendo em vista essa construção mais fragmentária, ADA coloca o leitor em relação estreita com um aspecto muito recursivo na obra de Lygia: a elipse. A linguagem de Lygia, suas construções semânticas e sintáticas, embora bem aperfeiçoadas e claras, são repetidamente elípticas. Esse expediente é um dos artifícios que contribuem para a constante sensação de mistério que aceira sua literatura. Tem-se a impressão como se algo não estivesse sendo dito, ou estivesse sendo não dito. Alguns exemplos de elipses são as frases curtíssimas, não raro de uma palavra só: “Inatingível”; “Indecifrável”. Ou o uso invertido da transitividade verbal, como em: “Os apaixonados [...] agora sabem”, tornando o verbo intransitivo, quando se esperaria que houvesse algum complemento. E fica a pergunta: sabem o quê? Eles sabem; os amantes simplesmente sabem. Sabem tudo, ou sabem nada, ou sabem algo cujo conhecimento só o narrador apreende ou que fica totalmente à escolha do leitor. Ou, mais tarde – quem sabe? – o leitor ainda saberá. E, resta, ainda, outra opção: os amantes sabem não alguma coisa, mas sabem a alguma coisa, com a definição do verbo saber como sabor. Aparentemente encerrando a sentença numa via cega, a elipse acaba por propiciar significados que, sem ela, seriam impensáveis. Dessa forma, incidem diversas frases e até capítulos elípticos, construindo uma espécie de linguagem divinatória, onde algo está sempre por ser dito: “na infância a gente só acredita”, “onde estão aqueles espaçosos telhados [...]?”; “E os olhos”. Poderia se dizer que o livro inteiro é uma grande esfinge, até pela forma como é composto. Qual seria a ordem lógica dos fragmentos? Qual é o seu gênero? O que é fato e o que é ficção? Não há respostas acabadas para essas questões.

A pontuação dos textos de Lygia Fagundes Telles gera sempre uma inquietude, por indicar uma cumplicidade com os estilos de pensar das personagens; é uma pontuação que faz artefato da trama, adensando o ambiente dos enredos. Por seu intermédio depara-se no limite entre a razão e a invenção, sentindo a respiração das personagens na tensão das palavras, o tom das vozes, até mesmo o suspiro que acompanha seus sentimentos. A criatividade de sua pontuação, sem abandonar a correção gramatical, cria novos padrões de expressividade. Na verdade, o trabalho com a pontuação é sua forma de avaliar o modo como as pessoas dizem o que dizem, de registrar o alargamento do pensamento, apontando para a contemporaneidade de uma verdade. No fragmento “A decisão” percebe-se claramente essa cumplicidade da pontuação com a trama:

[...] Dizer o que estava querendo dizer há mais de cinco anos e não dizia, adiando, adiando. Esperando uma oportunidade melhor e vinha a oportunidade melhor e faltava a coragem, esmorecia, quem sabe na próxima semana, depois do aniversário do Afonsinho? Ou em dezembro, depois do aumento no emprego, teria então mais dinheiro para enfrentar duas casas – mas o que é isso, aumento nos vencimentos e aumento da inflação? Espera, agora a Georgetiana pegou sarampo, deixa ela ficar boa e então. E então?! Hoje, HOJE! Tinha que ser hoje, já! (TELLES, 2010, p. 175).

Cabe ao leitor, como uma brincadeira de criança, tatear às cegas. Tal como os irmãos João e Maria, o leitor pode seguir essa linha, os miolos de pão deixados pelo caminho, agrupar os fragmentos e tentar preencher os vazios. Ou não? Deixá-los em aberto, em pendente mesmo, satisfazendo-se apenas com a vista das encantadoras brechas, com a fruição da criação literária de Lygia, dispensando maiores interpretações, da mesma forma que a reservada intermediária do texto “A história fragmentada” no qual a contista explica o início da elaboração de ADA:

Comecei a escrever estes fragmentos: fiquei sendo a narradora que me focaliza e me analisa mas sempre através de uma intermediária que seria o terceiro lado desse triângulo. Fica simples, somos três. Perfeito o convívio entre nós porque a intermediária é discreta, tipo leva e traz, mas sem interpretações (TELLES, 2010, p. 146-147).

Quanto à dispersão, Lygia espalha e mistura os traços do seu eu da mesma forma que ela própria, quando menina, sentada debaixo de uma mangueira, soprava a esmo as bolas de sabão, cuja estrutura “deve ser assim como o próprio ser humano, indefinível, inacessível” (*Invenção e Memória*, 2007, p. 23); ou ainda como uma gota de mercúrio que “se fragmenta numa explosão silenciosa e os estilhaços – mil bolinhas de mercúrio – escorrem [...] e se perdem no chão” (TELLES, 2010, p. 199). Assim, pode-se dizer então que Lygia, por meio de cada texto híbrido e fragmentado da obra ADA analisada nesta dissertação, endireita uma espécie de fugidio autorretrato – modalidade de escrita de si estudada por Michel Beaujour – e reduziu sua vida a

alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos “biografemas”, cuja distinção e modalidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada em suma, como [...] um filme à moda antiga, de que está ausente toda a palavra e cuja vaga de imagens [...] é entrecortada, à moda de soluços salutares, pelo negro apenas escrito do intertítulo, pela irrupção desenvolta de outro significante [...] (BARTHES, 2005, p. XVII).

Uma vida espicaçada narrada por um sujeito disperso por meio de estilhaços de lembranças. Eis a definição da ação memorialística de Lygia, que, por intermédio da elipse – prática muito recorrente na literatura da escritora – convida o leitor a tomar parte da construção de uma figura que procurou em suas narrativas evidenciar o “seu deslocamento através da experiência da linguagem” (MIRANDA, 2009, p. 36) e não a certeza do eu.

Nos dizeres de Silviano Santiago “o híbrido é sempre fascinante” (SANTIAGO, 1998, p. 101). Lygia dirá: sedutor, estilete que espicaça e imã que atrai a atenção do outro. O híbrido é mais sedutor porque, diante do exame mais exigente do leitor, não o transporta à verdade do mundo, não o administra à mentira dos seres fictícios. Lygia ensina que a intriga ficcional tem de ser engenhosamente derrapante na permuta com o leitor. Ela é gesto de disponibilidade e de oferta. Se a intriga ficcional se entregar ao leitor unicamente como verdade ou exclusivamente como mentira, ela morre. Ao convidar o leitor a esquivar-se da verdade e da mentira, a narrativa híbrida de Lygia leva-o a perder o sentido da direção unívoca e a derrapar para a análise do corpo do narrador e dos personagens, para a leitura da sua pele¹⁸.

A literatura é o estilo de Lygia Fagundes Telles contemplar a intensidade da vida, observar a distinção dos destinos, apontar a conspiração dos desejos, avaliar a procedência dos fatos, distinguir os motivos e as paixões das pessoas, ajuizar seus fragmentos com critérios astutos e sensíveis, sempre compassivos, pedindo o afago da compreensão, como se fosse sua qualidade principal dedicar-se à razoabilidade da realidade humana. Poderia ser seu o aforismo de Barthes: “A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa” (BARTHES, 1979, p. 19). Pois é a literatura que adere a ciência do humano, registrando seus anseios, suas concretizações e seus fracassos. Na verdade, a literatura é o lugar do ensaio de um sujeito complexo “(a entidade autor/leitor), onde ele fala e, ao mesmo tempo, sendo falado, ouve” (GADAMER, 1966). Se a literatura diz algo é porque nela falam e dessa fala ela é testemunha. Testemunha, principalmente, do esforço do conhecimento humano, já que a literatura é uma maneira de refletir cuja inferência básica é a humanidade em sua experiência de vida. A literatura manifesta um conhecimento (não apenas individual, já que sua ocorrência só é possível através da linguagem, um signo social por definição, a convenção básica onde a sociedade se reconhece) que assinala para uma realidade não individual, sendo também por ela determinada, em sua procura da verdade. Parece, portanto, uma estética que se empenha em realizar o acontecimento da verdade, fazendo-se de

¹⁸ Em depoimento, afirma a contista: “Levanto a pele das personagens que é a pele das palavras, quero o mais íntimo, o mais secreto, e nessa busca me encontro”.

testemunha incansável da experiência humana. Sua atração se exerce para nos tornar também testemunhas da mesma experiência. À diferença dos demais discursos, a literatura abusa de todos os expedientes plausíveis para criar uma verdade, na sabedoria de que toda verdade é finita.

“Testemunhar o seu tempo – respondi a uma jovem que me perguntou qual é a função do escritor” (TELLES, 1998, p. 34). Testemunhar é confirmar, mostrar o que foi presenciado, voltar a apresentá-lo, estar em presença da linguagem e relatar sua vivência. É assim que a narrativa de Lygia Fagundes Telles torna tudo devassável, sem isentar ou inocentar, na busca da verdade, sempre tão fugidia. Mas qual é a verdade da literatura? Qual é a verdade no discurso de invenção? Exatamente o que os seus textos oferecem: a capacidade de criar fé na palavra.

O texto literário é um espaço de hermenêutica: impõe uma disposição constante de revisão e autocorreção, de troca. É o espaço por excelência da leitura. O adequado movimento da leitura é o momento mágico da instituição dessa entidade complexa que é o sujeito do texto, desdobrado em autor e leitor. Quando ambos se encontram, é possível a apreensão de uma realidade, uma verdadeira aprendizagem. O escritor consciente disso, que se enseja na linguagem, sabendo que nela se constrói como sujeito, é consubstancial à sua obra. A consciência da ideia e a consciência da palavra são consubstanciais ao escritor. Lygia é movida por esse conceito, para quem a literatura não é um discurso funcional, para quem escrever “é um ato de amor”, tantas vezes aludido nas entrevistas concedidas. Lygia é verdadeira com relação à espantosa gama de assuntos sobre os quais optou trabalhar. Ela deve acreditar nas belas palavras de Montaigne “Mais não fiz meu livro do que meu livro me fez. Livro consubstancial ao seu ator, de uma ocupação própria, membro de minha vida, não de uma ocupação e fim terceiro, estrangeiro, como todos os outros livros” (MONTAIGNE, 1998, p. 665).

A literatura é a leitura das questões do sujeito a ensejar-se no texto e para além dele, por isso o conhecimento perfectível concebido no discurso literário está sempre no prenúncio de se validar, sendo o texto um ser de linguagem a exigir fiel reconhecimento. O sujeito que se enseja no texto é a verificação dessa paixão pelo conhecimento, levado pela necessidade de criar um novo sentimento com relação ao mundo, que possa gerar uma nova conduta e causar um novo pensamento.

Ao ler os fragmentos de Lygia Fagundes Telles, tem-se a impressão exata desse comprometimento estético, é uma autora que parece reconhecer a virtualidade da linguagem de invenção.

Dizer que a obra de Lygia Fagundes Telles foge a qualquer tipo de estereótipo, é cair em lugar comum. Na tentativa de desvendar, cada vez mais, o íntimo das personagens, a autora só se dá por, temporariamente, satisfeita, à medida que suas personagens estejam despidas, expostas. Esta tentativa de exibí-las ao leitor, já tantas vezes subentendida na fala de algumas personagens lygianas, revela que, se por um lado, constitui-se em um desejo já antecipado por suas personagens, por outro, sugere que tal intento é concretizado por Lygia, em uma experiência de desnudamento, de desconstrução, não só do texto, mas das próprias personagens: No conto “Verde lagarto amarelo”, é assim que Rodolfo deseja escrever – ‘indo ao âmago do âmago até atingir a semente resguardada lá no fundo como um feto’. Não se sabe, ao certo, o final desta estória, mas intui-se que, fadado ou não o seu desejo de criação literária, cobiçado por Rodolfo, o seu – o da produção lygiana – vai revelando, paulatinamente, sua intenção de desvendar o âmago das personagens, a ponto de autora e obra estarem imiscuídas, como a noz e a semente; enlevo já tantas vezes manifestado por Lygia.

A invenção é um dos procedimentos basilares de que se vale a escritora na ficcionalização e reconstrução do acontecido no livro ADA, de cunho autobiográfico. Os seus depoimentos e apontamentos são reconstruídos e permutados a ajustes, revisões e acréscimos advindos do par indissociável: invenção e memória. Dessa forma, Apiaí torna-se o ambiente de origem não apenas de sua vocação (escrever), mas também do artifício essencial de sua trajetória como escritora: a ficção. Ao imaginar-se naquela pequena cidade de interior, Lygia vê na menina “o instinto indicando o caminho da inocente criação” (TELLES, 2002, p. 106). Criação acoplada inicialmente à oralidade. Uma noite, em Apiaí, a menina assume o lugar de contadora de histórias e principia a inventar. O medo que sentia ao ouvir os relatos de terror é transferido para os outros. Porém, sem conseguir manter-se fiel às histórias cada vez que elas eram repetidas, a menina sente necessidade de escrevê-las. As últimas páginas em branco de seus cadernos de escola convertem-se, naquele momento, nos primeiros receptáculos/forantos de sua embrionária ficção, e neles a narradora diz ter aprendido a separar o secundário do principal.

CAPÍTULO III

FACES E INTERFACES DA MEMÓRIA

*A memória é um cabedal infinito do qual só registramos
um fragmento.
(Ecléa Bosi)*

O presente capítulo é dedicado à leitura e análise dos textos híbridos da escritora Lygia Fagundes Telles, reunidos, como já foi dito, no livro *A disciplina do amor*.

Desde o surgimento dos estudos psicanalíticos de Freud, tornou-se um lugar-comum associar a infância ao paraíso perdido. Sobre isso pontua Vera Maria Tietzmann Silva:

É na infância que se desenham as primeiras imagens que fazemos da família, da sociedade e do mundo.
É nesse tempo que vemos tudo com um olhar inaugural, um olhar que nos deslumbra ou choca. Essas imagens imprimem-se em tons azulados, como as montanhas ao longe, ou se acentuam em tons fúnebres, dependendo do impacto positivo ou negativo que tenham deixado na mente. A recuperação da infância pela memória é, pois, sempre permeada pelo clima emocional que o evento evocado provocou à época na criança (SILVA, 2009, p. 234).

Mas em que medida as lembranças de infância dos personagens se relacionam às lembranças da própria escritora? Suas narrativas memorialistas parecem indicar ao leitor alguns vínculos ligando sua memória pessoal à sua criação literária.

É de se notar que a autora, em *ADA*, registrou a importância da família ao relatar lembranças da sua infância ao lado de seu pai: “Meu pai era dono de um pedaço desse morro, Lá tem mesmo ouro, pai? eu perguntava e meu pai sorria por entre as bafuradas do charuto, ele gostava de charutos e de roleta, era um jogador” (TELLES, 2010, p. 134). E como teria sido a infância da escritora? Ela mesma depõe em entrevista:

Foi bastante selvagem, inocente. [...] Meu pai era promotor público, então passei boa parte da infância em pequenas cidades do interior de São Paulo. Convivi muito com bichos, principalmente cachorros. Eram casas grandes, com jardins, quintais, pomar com jabuticabeiras e aquela cachorrada. Eu tive muitas pajens. Minha mãe recolhia em casa aquelas moças perdidas e ficava com elas. (TELLES, 2001, p. 195-196).

Nesse pequeno excerto é possível distinguir alguns ingredientes que entram na composição de diversas narrativas da autora: a infância livre no interior (é bom lembrar que nessa época as pequenas cidades interioranas estavam bem próximas do ambiente rural); a profusão de animais domésticos, sobretudo cães e gatos; casas com jardim e pomar; diversas agregadas que faziam o trabalho doméstico. Em ADA, ela confirma esse cenário de infância:

Volto à antiga cidadezinha da minha infância em busca dos meus fantasmas. Entro no velho Hotel dos Viajantes sem viajantes e sei que ninguém me conhece e eu não conheço mais ninguém. Depois da sopa de letrinhas, saio sem ser vista. [...] Olho as casas fazendo um círculo em redor do jardim e não sei mais qual delas teria sido a nossa casa: são parecidas na decadência do escuro. [...] Passo pela porta da Igreja e penso na minha mãe que cantava no coro. [...] No quintal tinha a cachorrada que a tia recolhia nas ruas, mas hoje tudo está escuro e quieto (TELLES, 2010, p. 23-24).

Deixando para trás a infância e as andanças pelo interior do estado, a memória dos tempos de estudante em São Paulo alarga-se, passa a abranger também uma memória cultural, compartilhada. É o tempo das leituras, das conversas com colegas, de estreia em livros. Depois, vem o tempo das viagens – contos como “Meia noite em ponto em Xangai” e “Lua crescente em Amsterdã” revelam uma dimensão diferente, quando o leitor os confronta com as crônicas de viagem e de reflexão que a autora faz em seus textos memorialistas. O olhar crítico dessas crônicas revela ainda uma terceira fase (ou face) da memória em Lygia, suas memórias de cidadã, que parecem ter início nos anos 40, quando ingressa na Faculdade do Largo de São Francisco.

3.1 Memória – infância

No primeiro fragmento utilizado para a análise dos textos denominado de “Cabra-cega”, Lygia Fagundes Telles relata uma brincadeira da meninice para usá-la como metáfora de sua busca para entender e conhecer seu corpo e, conseqüentemente, o seu eu, que em baldadas tentativas lhe escapa: “Vou de cabra-cega, às apalpadelas, tateante, o que em mim é realidade e o que é aparência?” (TELLES, 2010, p. 195). Lygia semelha brincar com a questão do testemunho e da autobiografia também.

Dessa forma, no afã de se desvendar, em todos os sentidos que essa palavra encerra, Lygia, ao mesmo tempo em que tateia às cegas, deixa vestígios latentes em seus textos para que os leitores a acompanhem no jogo de delineá-la em meio aos traços ficcionais que a contista vai misturando ao testemunho do percurso de sua vida.

A referência à brincadeira de quando era criança não é sem propósito. Esse é um período muito presente nos textos de Lygia, nos quais ela recupera familiares, amigos, vizinhos, lugares, fatos e situações. Além disso, percebe-se que a infância funciona como um ponto catalisador e irradiador de temas que Lygia desenvolve nessa obra em que esboça uma espécie de autorretrato.

De acordo com Sylvia Molloy, a relevância atribuída à infância na literatura de um modo geral, inclusive a autobiográfica, é relativamente recente, acontecendo depois do século XIX. A autora assevera ainda que essa fase da vida “foi aceita lentamente, por escritores e leitores, como parte orgânica da autobiografia hispano-americana” (MOLLOY, 2003, p. 136). O fragmento “Apiaí” (TELLES, 2010, p. 195) é um exemplo do resgate da infância realizada narrativamente e, ao mesmo tempo, pode-se dizer que se trata de uma síntese dos temas mais importantes rememorados pela escritora pertinentes aos acontecimentos vividos em sua tenra idade.

A narradora do texto começa elucubrando sobre as origens da palavra que nomeia a cidade: Apiaí. Contudo, sem certeza da procedência, logo desiste da empreitada, lançando uma pergunta que remete mais uma vez às dúvidas do ser: “o que sabe a gente das origens?” (TELLES, 2010, p. 134). A escritora se afasta da dúvida sobre uma informação aparentemente inútil, a origem do nome da cidade, para se concentrar nos recantos da cidade que sua memória oferece: “Me lembro **bem** é do rio rolando pardacento perto da casa dos morcegos...” (TELLES, 2010, p. 134, grifo nosso).

Ao rememorar o passado em meio à molecada do bairro que se amontoava na frente do portão da sua casa, na hora das histórias de lobisomens, bruxas e almas penadas, Lygia afirma ter identificado, ainda quando criança, a sua vocação como contadora de histórias e posteriormente, seu chamado (*vocare*) como escritora, e afirma:

[...] Tomei então seu lugar de contadora de histórias e assim que comecei a inventar, vi que sofria menos como narradora porque transferia meu medo para os outros, agora eles é que tremiam, não eu. Datam desse tempo meus primeiros escritos, isso depois do aprendizado com a sopa de letrinhas: aprendi a escrever meu nome com as letrinhas do macarrão que ia alinhando na borda do prato [...] (TELLES, 2010, p. 135).

De volta ao fragmento “Apiaí”, escrevendo de maneira a criar a impressão de que a memória seria um novelo a se desvelar à sua revelia, Lygia logo se prende a outro lugar da cidade, o Morro de Ouro, que, por sua vez, traz a imagem de seu pai e de sua mãe. O pai é construído como um grande jogador que gostava de roletas e charutos, enquanto a mãe é recuperada tocando piano e preparando goiabada num tacho de cobre, como tantas outras mulheres daquela geração. Mas o resgate da imagem da mãe é lacunoso e novamente paira a dúvida no ar: “Ela gostava de cantar e me parecia alegre, mas revendo hoje os seus retratos, percebo que sua expressão era triste, ela era triste?” (TELLES, 2010, p. 135).

Logo adiante a memória latente faz-se atualizada quando menciona: “Ele gostava de charutos e de roleta, era um jogador. Minha mãe tocava piano e fazia goiabada num tacho de cobre, chamei de mulher-goiabada as mulheres dessa geração” (TELLES, 2010, p. 134-135).

A imagem do pai da escritora é sempre lembrada com carinho em depoimentos, palestras, entrevistas e no fragmento em questão. Ela não oculta o que seria normalmente omitido ou, em caso contrário, assentado como um ‘dito defeito’: ele era um jogador, apostava na roleta e mais perdia do que ganhava. “Um homem muito instável”, segundo palavras de uma das tias. Lygia toma o jogo como metáfora e diz que herdou essa veia dele, só que ela aposta nas palavras, ao avesso dele, que apostava nos números. Lembranças vivas na memória da escritora em sua relação com o pai.

Cumprido ressaltar que há outras personagens importantes na formação de Lygia e recorrentes nas narrativas sobre sua infância: pajens, meninas órfãs e sem família que a mãe recolhia para os afazeres da casa e para a função de babá. Em “Hotel dos Viajantes” (TELLES, 2010, p. 23), é apresentada Ana: “Me levanto num susto: não era detrás daquela figueira que minha pajem Ana gostava de se esconder?” (TELLES, 2010, p. 23), escreve Lygia. No fragmento “A nave dos loucos” aparece outro registro sobre sua pajem:

“O louco come merda”, dizia a minha pajem e eu ficava preocupada porque levava a coisa ao pé da letra. Só mais tarde entendi, ela queria se referir ao sofrimento, louco sofre demais, principalmente louco do Terceiro Mundo. E lá fora? (TELLES, 2010, p. 28).

No fragmento “O gorro do pintor” Lygia assinala sobre o aprendizado, ou a descoberta do mundo, observado pelos olhos de uma criança, assim verifica-se no trecho abaixo a ansiedade e a euforia de uma criança ao ver uma fotógrafa de uma declamadora/artista com notoriedade internacional:

A pequena cidade ficou na maior excitação com a chegada de Hortênsia Serena, a declamadora. Não fui à escola porque corri até o clube onde estava pregada na porta uma cartolina com o retrato da declamadora. Nunca tinha visto uma mulher tão grande, metida num longo vestido preto, os olhos revirados para o alto, os braços pendidos diante do corpo... (TELLES, 2010, p. 95).

De acordo com a etimologia, descobrir é arrancar as cobertas. Desvendar é, de maneira equivalente, retirar a venda e revelar é tirar o véu. Pois é exatamente isso – descobrir, revelar e desvendar – o que faz a narradora apresentado aqui, no fragmento “O gorro do pintor” cujo tema central gira em torno de: o aprendizado, ou a descoberta do mundo e das paixões adultas, vistos pelos olhos de uma criança. É como se um universo inteiro, antes coberto, vendado ou velado por uma mistura de inocência – da parte da criança – e de ocultamento – da parte dos adultos –, brotasse enorme por debaixo do que o encobria, gerando fatalmente um misto de arrebatamento e frustração. Não há como negar que é esse mesmo o processo do que se conhece como amadurecimento! Por baixo da venda há muitos ganhos, mas as perdas são duras e incontornáveis, como pode ser divisado no trecho:

[...] o pintor abriu a porta: na sua frente estava o cachorro pingando água e tremendo, tremendo, com o gorro de veludo na boca, o amado gorro do pintor... Aproximou-se ganindo docemente, depositou o gorro aos pés do pintor e tombou morto. Nesse instante a minha mãe já me arrastava para fora da sala porque eu chorava alto demais, **Ah! Filha, tudo aquilo é invenção, não chore assim, é tudo teatro**, repetiu enxugando minhas lágrimas e me conduzindo pela rua deserta. (TELLES, 2010, p. 98, grifo nosso).

A transição que ocorre quando se retira a venda do mundo protegido da infância muitas vezes se parece mais com o efeito de um corte de lâmina fina ou mesmo com o de um soco no estômago. Em tom metalinguístico, pois se trata de um fragmento de ficção que explora o duro reconhecimento da diferença entre ficção e realidade, “O gorro do pintor” também apresenta um aspecto menos conhecido da autora: sua habilidade irônica, até mesmo satírica, sem nunca abrir mão de um olhar fino, já que aqui a ridicularização de uma cantora lírica se dá pelo caminho da memória e pelos olhos de uma criança. A grande contradição descoberta neste fragmento é a verdadeira realidade a impedir que uma menina leve a ficção – o melodrama entoado pela cantora – a sério demais.

A omissão de nome da protagonista deste fragmento confere uma atmosfera de enigma e distanciamento, além de propiciar a ideia de que o que se passa com ela, embora bastante

individualizado, é também o que se incide em todos os momentos de aprendizagem e descoberta. A protagonista é uma criança, mas os leitores que a conhecem via leitura (adolescentes ou adultos) terão a chance de (re)conhecer em verossimilhança as mesmas dores e prazeres contidos em todo o processo de desvendamento, do passado, no momento presente daquele que narra ou como diria outrem “narra-se”.

Em seguida, Lygia descreve o mamífero morcego que aparece de modo recorrente em outros textos autobiográficos, ele está relacionado principalmente às figuras ficcionais dos vampiros, sobretudo ao mais renomado deles, o conde Drácula. A presença marcante do morcego em algumas narrativas de Lygia se coaduna com a ficção produzida pela romancista, que privilegia o amálgama de elementos do realismo com os elementos do fantástico e do insólito.

No fragmento “Noturno, de Chopin”, Lygia relata que foi na infância que conheceu o vampiro: “[...] simplesmente um morcego, primo do lobisomem, sugador do sangue de gentes e bichos” (TELLES, 2010, p. 162). Somente mais tarde conheceria o vampiro do cinema, o conde Drácula, personagem ao qual dedica o fragmento “Drácula”, do mesmo livro, narrado em terceira pessoa descreve a relação do famoso vampiro: Drácula com as mulheres, ressaltando o comportamento machista masculino, como pode ser entrevisto no trecho: rever redação segundo Silvana.

[...] Castigava duramente as rebeladas, trancava com o cadeado o caixão das amotinadas e às que se mostravam submissas, dóceis, recompensava com incumbências mais delicadas como seduzir os namorados das jovens que ele já começava a rondar (TELLES, 2010, p. 166).

Percebem-se, então, alguns pontos que são calhados ao longo da leitura do livro ADA aqui em análise: dentre tais marcas, uma Lygia que se autodeclara como a soma de algumas características de seus progenitores. Do pai, herda a alegria, o gosto pela vida e a esperança, como está registrado no fragmento “Hotel dos viajantes”; assim pontua a escritora:

[...] Passo pela porta da igreja e penso na minha mãe que cantava no coro, dou a volta em torno e não encontro viva alma, ela usava essa expressão, não tem viv’alma. Nem viva nem?... Sigo pela rua principal que vai dar no cemitério. Por aqui iam os enterros importantes com meu pai na frente entre o padre e o prefeito, ele era o mais alto de todos e falava alto, as passadas largas, o padre tinha que arregaçar a batina para acompanhá-lo (TELLES, 2010, p. 23-24).

Da mãe, Lygia contrai a alegria e ao mesmo tempo parece triste, uma espécie de melancolia, a luta dentro de si entre a obrigação e a vocação. Mas, se a obrigação venceu a vocação no caso da mãe, que optou por constituir família, casar, ter filhos e cuidar da casa, Lygia se edifica trilhando outro caminho, dos estudos, abraçando carreiras (o ofício da escrita) e gradua-se em cursos superiores na década de 40 (Direito e Educação Física) até então masculinos e amplia em tese condições para que a vocação desta vez triunfasse.

3.2 Memória – leitora

Em diversos fragmentos, Lygia Fagundes Telles recupera momentos de sua formação de leitora. No fragmento “Tenho um gato”, ela conta uma experiência de seus tempos de estudante – a do gato que escolhe sua dona – cena que iria reprisar mais tarde com alterações em sua ficção, quer no fragmento “Iracema”, no conto “*Emanuel*” e no romance *As horas nuas*. Uma gata de rua entra pela janela e recebe o nome do livro que Lygia estava lendo: Iracema, de José de Alencar como pode ser cunhado na passagem abaixo:

[...] gato ou gata vai se chamar Iracema, resolvi. E voltei a atenção para o livro, A casa é sua, avisei. Então ouvi aquele ruído delicado, ele afundara o focinho na tigela e bebia o leite mas não como os cachorros bebem, com sofreguidão, espirrando as gotas em redor: o gato é discreto. Há que amá-lo discretamente, pensei e fiquei sorrindo. Tenho um gato (TELLES, 2010, p. 16).

Em entrevista concedida a Suênio Campos de Lucena, a autora revela ter-se apaixonado pelos românticos brasileiros, que descobriu ao vir morar em São Paulo para estudar, quando se tornou uma leitora compulsiva, lia de tudo. Não só Alencar, mas também Álvares de Azevedo, Castro Alves, Fagundes Varela e outros autores do Romantismo abrolham aqui e ali nas suas lembranças. Na mesma entrevista computa que mais tarde alargou suas escolhas e passou a selecionar o que lia:

Na faculdade, conheci Kafka, Tomas Mann, Hemingway, Faulkner, por quem tive paixão [...] Dos brasileiros, Érico Veríssimo, Carlos Drummond de Andrade. Nossa! Fiquei entre assustada e deslumbrada. Depois vieram Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego... (TELLES, 2001b, p. 197).

O encontro com Kafka é descrito em dois fragmentos sucessivos de ADA, intitulados “Kafkandura” e “O retrato”, que dão ao leitor o alcance do impacto que a jovem estudante de direito teve ao conhecer a obra desse escritor, sem saber “que um dia iria compreendê-lo até as raias do amor” (TELLES, 2010, p. 88). Muitos anos depois, ao viajar à Europa, esteve em Praga e percorreu a cidade amada e odiada pelo soturno escritor, revivendo na memória suas estranhas ficções.

Entre os brasileiros, Lygia adota como figura de frente/proa Machado de Assis, leitura e releitura de toda vida. Sua presença é indireta na obra da autora, na sua adesão ao projeto de Osman Lins, de que resultou o volume *Missa do galo: variações sobre o mesmo tema* (1977) e no roteiro de Dom Casmurro, realizado em parceria com o segundo marido Paulo Emílio Salles Gomes, transformado em filme e publicado mais tarde, ambos sob o título *Capitu* (1993). A autora revela em entrevista a Lucena: “Tenho paixão por Machado. É outro que leio, mas não insisto muito porque não quero sofrer influência” e, admirada, pergunta-se: “É possível ter orgulho, ter vaidade num país como este, onde um escritor como Machado de Assis é desconhecido?” (TELLES, 2001b, p. 201).

Grande leitora de poesia desde sempre, a virada que deu no seu gosto estético igualmente aconteceu na sua época de aluna da faculdade de Direito, por volta de 1944, quando descobriu Drummond, tão dessemelhante dos poetas românticos que amava e do mundo idealizado em que viviam. No início, o choque. A perplexidade. Mas que poeta era aquele?, ela se indaga, e relata no livro: *Durante aquele estranho chá*:

Carlos Drummond de Andrade me arremessava a um mundo real, tão real que chegava a me assustar com o imprevisto de sua realidade antipoética e da qual eu sempre fugira a galope [...] aquele mundo de desencanto e de náusea devia mesmo ser cantado em versos? Foi esta a minha primeira dúvida (TELLES, 2002, p. 186).

Convém relatar que Lygia conheceu Érico Veríssimo ainda nos seus tempos de estudante. Um convite ao escritor gaúcho para fazer uma palestra aos colegas da Faculdade foi o início de uma bela amizade que se prolongou pela vida afora. “Retrato no Jardim” e “A hora do sétimo anjo”, fragmentos de ADA, são algumas das muitas recordações que Lygia historiou do amigo escritor e de sua esposa Mafalda. Outro fragmento intitulado “Enquanto se vai viver” foi escrito sob a emoção da notícia da morte de Érico.

Compete registrar que Lygia Fagundes Telles teve a seu favor pelo menos três situações que lhe promoveram o acesso ao mundo literário brasileiro e a seus personagens

mais relevantes: desde a adolescência mora em São Paulo (com uma breve estada no Rio de Janeiro), o grande encontro irradiador da cultura no país; estudou na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, reduto de intelectuais e de literatos de longa data, desde os tempos do Romantismo; conheceu de perto muitos poetas e ficcionistas importantes, como, por exemplo, os vários Andrades, Oswald, Mário e Carlos Drummond, além de Manuel Bandeira (que fazia aniversário no mesmo dia que ela), Monteiro Lobato, Vinicius de Moraes e Érico Veríssimo, só para citar alguns dos já falecidos. Bilhetes, cartas e fotografias historiam isso extensamente. A Lygia leitora também teve oportunidade de conhecer pessoalmente muitos dos escritores estrangeiros que admirava, como, entre outros, o casal Paul Sartre e Simone de Beauvoir, os latino-americanos Jorge Luis Borges e Mário Vargas Llosa e o português José Saramago.

Os animais de estimação são uma constante na sua vida, na ficção e nas obras memorialistas. Os gatos, principalmente, fizeram parte de sua casa e de sua vida por muitos anos, e são inúmeras as imagens da escritora com esses felinos ao colo. Nos seus escritos, eles podem ser localizados por toda parte: em entrevistas, crônicas memorialistas, romances e contos. O primeiro fragmento da obra ADA reúne duas paixões da autora, os escritores do Romantismo e os gatos, temas retomados mais de uma vez nesse e em outros livros.

Os gatos trazem à memória da escritora os versos de Charles Baudelaire, outro grande poeta europeu da sua predileção, dando título a um fragmento de ADA, “*Sur mon coeur amoureux*”, parte de um verso do poeta francês em questão; Vale mencionar que na edição de 2010 recebeu o título de “Iracema”. O verso famoso de Shakespeare, “*To die, To Sleep No more*” intitula outro fragmento, que trata dos poetas românticos.

Shakespeare e Goethe, os grandes dramaturgos-poetas, são lembrados muitas vezes nas falas de personagens de Lygia como outros escritores já mencionados nos parágrafos anteriores; cabe dizer que o leitor atento, à medida que amplia seus cabedais, vai reconhecendo nas memórias de Lygia reflexos de suas próprias leituras.

3.3 Memória – escritora

No tempo em que recupera (também via ficção) o seu passado, Lygia identifica na força proveniente de sua vocação a única explicação plausível para que obtivesse êxito na sua empreitada, pois frequentemente salienta que as circunstâncias na época na qual planejou ser escritora, o início da década de 1940, eram bastante adversas. Segundo Lygia, as transformações nos costumes da sociedade que se interpolaram aos valores tradicionais

naquela ocasião ainda não tinham alcançado a sua família quando tomou a decisão de cursar Direito (depois Educação Física), trabalhar e escrever. A despeito disso, no texto “Mulher, mulheres”, do livro *Durante aquele estranho chá* (2002), a ficcionista reencena uma conversa com sua mãe, “mulher muito inteligente e muito prática”:

Falei-lhe sobre meus planos. Ela ouvia mas logo ficou apreensiva, Faculdade de Direito, filha? Entrar numa escola de homens, verdadeira temeridade que iria afastar os pretendentes, quem quer mulher que sabe latim? Todo homem tem medo de mulher inteligente, filha. Só os que não pensam em casamento é que ficam amigos da gente, ela advertiu. Sem saber, é claro, que ao seu modo dizia o que já dissera o poeta Baudelaire, *Aimer des femmes intelligentes est un plaisir de péderaste...* (TELLES, 2002, p. 56, grifo do autor).

Assim, nota-se que a vocação de Lygia sofreu um pouco de aferto no seio de sua família, muito mais por parte de sua mãe. A adolescente Lygia não almejava reproduzir a sina da mãe e de tantas outras mulheres de seu tempo: ser dona de casa. No fragmento, na conversa reelaborada por Lygia, a mãe acaba por fazer uma aparição que justifica tanto a oposição à vocação da filha quanto à aceitação posterior. Se Lygia não queria reproduzir a vida da mãe, esta enxergava na filha a chance de realizar um sonho íntimo, viver o que ela não viveu, satisfazendo-se (em tese) com o fato de Lygia agir seguindo a própria vocação, como se observa neste trecho do livro *Durante aquele estranho chá*:

Mas quando a noite baixou ela abriu o piano e ficou de novo animada, ora, se o meu primo que era um perfeito burraldo estava para receber o diploma de doutor, por que não eu? E fez a confidência, duas vezes a sua vocação contrariada, quis ser cantora lírica, tinha uma bela voz de soprano. Quis depois continuar seus estudos de piano, o professor Chiafarelli (seria esse o nome?) previa para a jovem aluna um futuro tão brilhante. Suspirou melancólica. E de repente ficou animada, Você pode se casar mais tarde, filha, ou não se casa nunca, e daí? Faça o que o seu coração está pedindo, acrescentou e voltou-se enérgica para o piano, era a hora de Chopin (TELLES, 2002, p. 56).

Em uma entrevista conferida ao programa Roda viva, da TV Cultura, objetando a uma questão sobre literatura feminina, Lygia fala da condição da mulher nos séculos passados e explica a expressão mulher-goiabada, tantas vezes ecoada nos seus textos e movida no caminho da mãe:

Eu não preciso lembrar a vocês que a mulher passou, no Brasil, dentro do espartilho lusitano, a mulher passou um tempo enorme calada. Ela não tinha

o direito à palavra. Ela não tinha o direito às artes. [...] aqui no Brasil, a mulher calada e quieta sai, vai para a cozinha fazer doce, fazer goiabada. [...] Mamãe tocava Chopin, mamãe quis ser cantora, tinha uma voz linda, ela me disse, mas o pai, enfim, minha família achava que aquilo não era profissão de uma moça fina da sociedade. Cantora? Então, ela casou-se, onde eu nasci, tudo bem, mas ela foi frustrada na sua primeira vocação, que seria ser cantora e depois pianista, que ela também quis ser pianista. Então, ela foi fazer doce de goiaba: goiabada (TELLES, 1996, registro verbal).

Lygia em alguns fragmentos de ADA revela este desejo das mulheres, das ‘mulheres-goiabada’ – de tentar escrever, alçar voo, ainda que clandestinamente:

[Minha mãe também cultivava a literatura:] [...] Fazia doce de goiabada nos seus tachos de cobre e a expressão que uso hoje para designar as mulheres daquele tempo – mulheres goiabada – tem sua origem na imagem da minha mãe, mexendo, mexendo aquele doce.

Quando mocinhas, elas podiam escrever seus pensamentos [...] Depois de casadas, não tinha mais sentido pensar sequer em guardar segredos, [...] Restava o recurso do cadernão do dia-a-dia, onde, de mistura com os gastos da casa cuidadosamente anotados e somados no fim do mês, elas ousavam escrever alguma lembrança ou uma confissão que se juntava na linha adiante com o preço do pó de café e da cebola. (TELLES, 1998, p. 14)¹⁹.

Lygia ainda revela, por diversas ocasiões, a natureza desse discurso das ‘mulheres-goiabada’, cuja condição *sine qua non* de existência seria a possibilidade das mulheres falarem de si mesmas, em um percurso enunciativo que relate um “eu” feminino – dizeres, sentimentos, expectativas e existências femininas – a sobreviver via discurso do ‘outro’, ‘no outro’, em alguns momentos, ‘sobre o outro’.

Certo crítico ironizou o narcisismo da ficcionista brasileira preocupada demais com o próprio umbigo. E não se lembrou de pesquisar nesse feito intimista... a tradição da mulher goiabada mexendo infinitamente o tacho de doce [...]. **Trancada a sete chaves, não dispunha de uma fresta sequer para se expressar. Agora ela está se descobrindo: que mundo há de querer mostrar senão o próprio?** [grifo nosso]²⁰.

A despeito da resistência de Lygia Fagundes Telles em falar sobre uma literatura feminina – temendo a consequência que uma denominação como esta pudesse desvirtuar sua obra ficcional, tomando-a como ficção de categoria inferior –, a autora confessa que:

¹⁹ O presente fragmento não existe na edição de 2010, por essa razão, nesse caso, utilizou-se a edição de 1998.

²⁰ Citação que reúne textos retirados da lavra ficcional e de depoimentos de Lygia Fagundes Telles a alguns jornais e revistas, agrupados em uma espécie de colagem.

[...] a ficção feita por mulheres tem suas características próprias, é mais intimista, mais confessional: a mulher está podendo se revelar, se buscar e se definir, o que a faz escolher um estilo de mergulhos em si mesma, aparentemente narcisista porque precisa falar de si própria, deslumbrada às vezes com as suas descobertas, como se acabasse de nascer. [Uma personagem minha uma vez disse]: ‘Antes eram os homens que diziam como nós éramos. Agora somos nós’ (TELLES, 2010, p. 192).

Pode-se entrever nessa colagem que também a escritora Lygia parece acreditar nessa mulher que, em tom intimista, confessional e narcisista está à procura de sua voz. E, como seu expoente, que luta por um discurso próprio, a autora atualiza, pelo discurso, as ‘mulheres-goiabada’ de sua infância, de sua experiência familiar – a mãe, a avó, a tia, e como não, a contista e romancista Lygia:

Os cadernos caseiros da mulher-goiabada. Minha mãe guardava um desses cadernos que pertencera à minha avó Belmira. Me lembro da capa dura, recoberta com um tecido de algodão preto. A letrinha vacilante, bem desenhada... Vejo nas tímidas inspirações desse cadernão... um marco das primeiras arremetidas da mulher brasileira na chamada carreira das letras – um ofício de homem (TELLES, 1998, p. 14-15).

[...] Uma antiga tia escondia sua poesia, guardou-a até a morte [...] Escrevia os poemas fechada no quarto, a letra tremida, a tinta roxa. (TELLES, 2010, p. 110).

Não é sem razão que a autora defende a posição da mulher, escolhendo falar de si, como requisito indispensável à conquista de seu direito de voz. Se, anteriormente, a mulher era vista como um ser pertencente ao homem, como um duplo/complemento do homem, agora ela passa a requisitar seu direito de ser um Ser em ‘Si- Mesmo’, com necessidades específicas, com vontades e atributos individuais.

A procura de uma voz própria por parte das mulheres-escritoras, como faz crer Engelmann (1996), demonstra a necessidade ainda de se estar conquistando o direito à palavra, ainda negada, mascarada, mutilada, pois se as mulheres eram caçadas, torturadas, queimadas vivas como bruxas em pleno Renascimento, não é sem razão que elas tenham, ainda, que requisitar sua própria voz, estilhaçada historicamente pelos séculos da incompreensão, pelos ranços do ‘pré-conceito’.

No fragmento que tem por título “Roxo é a cor da paixão” (já mencionado/destacado anteriormente) há uma personagem (tia da narradora) que embora escreva, copiosamente, não pode revelar seus escritos, acabando por esconder suas produções:

Dessa remota tiazinha ficou apenas um desbotado retrato no álbum: vestido de tafetá preto de gola alta, agarrada no pescoço para deixar escapar só a fimbria da rendinha. ...**Escrevia os poemas escondida, fechada no quarto**, a letra tremida, a tinta roxa. Meu bisavô ficou meio desconfiado e fez o seu discurso: “Umas desfrutáveis, mana, umas pobres desfrutáveis essas moças que começam com caraminholas, metidas a literatas!”. Ela entendeu e fechou a sete chaves a obra proibida. Antes de morrer (morreu de amor contrariado), pediu que enchessem com seus versos o travesseiro do caixão branco, era moda caixões com travesseiro. Foram tantos os versos, mas tantos que tiveram que encher também o acetinado colchão da mocinha duplamente inédita, era virgem. Mas quem ousava desafiar a família, a sociedade? (TELLES, 2010, p. 110-111, grifo nosso).

A postura da tia da narradora demonstra uma atitude bastante comum nas mulheres-escritoras do início do século XX, como de outras épocas: o medo de escrever e, conseqüentemente, a recepção desse discurso autônomo em um meio social que lhe é hostil, acabou por confiná-las; portanto, ou se faziam de tontas, como a “nossa vaquinha Filomena, escondendo o leite” ou se acostumavam a não se expressar, ou ainda, restava-lhes escrever junto ao caderno de receitas (as mulheres goiabadas que ao lado dos cadernos de receitas principiavam suas tímidas inspirações poéticas), ou seguiam sua própria voz e vez, arcando assim com as conseqüências de uma posição assumidamente inovadora para a época.

Na atitude de esconder o “leite”, o produto desta escrita, observa-se que embora exista um enunciado, conseqüentemente um discurso, não há efetivamente um leitor. A tia escreve ‘escondida, trancafiada em seu quarto’, não consegue exteriorizar o discurso presente em suas poesias. Neste caso, poder-se-ia dizer que mesmo ocorrendo um enunciado, uma tentativa de enunciação, tal tentativa fica circunscrita a um duplo processo de interdição – corpo e poesias (inéditas) interditas pela postura coercitiva da sociedade da época: **“Mas quem ousava desafiar a família e a sociedade?”** (TELLES, 2010, p. 111, grifo nosso).

Assim como Lygia já sugeriria em ADA, talvez na atitude de escrever junto aos cadernos de compras, de anotações diárias, estaria, quem sabe, um perfil precursor, uma tradição feminina de escrever: “Vejo nas tímidas inspirações desse cadernão [...] um marco das primeiras arremetidas da mulher brasileira na chamada carreira de letras – um ofício de homem” (TELLES, 1998, p. 14-15).

O predomínio das protagonistas femininas sobre as masculinas nos fragmentos de Lygia Fagundes Telles é uma manifestação do caráter intimista e de autorrepresentação que frequentemente se localiza na ficção feita por mulheres. Nos fragmentos da autora paulista, as personagens masculinas exercem um papel mais ou menos acessório, isto é, seu papel dentro da narrativa ganha ou diminui de importância em função da personagem feminina.

Lygia reconhece sua “preferência por personagens femininas” e vê aí uma decorrência natural “da (sua) condição de mulher” (TELLES, 2002). A escritora expressa sua condição pessoal (que é a condição de todo um grupo) através de uma literatura que assume feições próprias e que se caracteriza exatamente por ser “mais intimista, mais confessional”. Tais características resultam de um longo e lento processo de mudanças no modo como a sociedade encara a mulher escritora. Na obra em estudo Telles registra em diversos fragmentos os preconceitos que sempre cercaram a mulher que se dedica a escrever, como passatempo ou profissão. Desde as brasileiras que no final do século XIX escreviam, escondidas, “pensamentos e estados d’alma” e algumas tentativas de poesias entre receitas de doces e gastos de compras (TELLES, 1998, p. 14-15), até a própria Lygia Fagundes Telles, enfrentando desde o início da carreira o preconceito da crítica literária: “Tem essa jovem páginas que, apesar de escritas com pena adestrada, ficaria melhor se fossem de autoria de um barbado” (TELLES, 2010, p. 91). O fato de que por tanto tempo teve seus anseios de expressão frustrados leva a mulher a buscar na escritura, uma vez que a esta tem acesso, uma forma de autorreflexão e descobrimento.

Lygia assinala no fragmento “A Garota da boina” a respeito dessa crítica quando publicou o livro de contos intitulado *Praia viva*, 1944:

Afetei certo desdém pela crônica mas fiquei felicíssima: escrever um texto que merecia vir da pena de um homem, era o máximo para a garota de boina de 1944. Eu trabalhava, estudava e escolhera dois ofícios nitidamente masculinos: uma feminista inconsciente mas feminista (TELLES, 2010, p. 91)

Para Lygia, a pessoa que escreve serve-se da palavra para retratar o mundo em que vive e para representar aqueles que não têm poder de expressão. O escritor “escreve por aqueles que não podem escrever. Fala por aqueles que esperam ouvir de nossa boca a palavra que não conseguem dizer” (TELLES, 1985). A escritura é então a contribuição que o escritor oferece para a transformação da sua sociedade. A autora parece defender, portanto, a literatura como participação social, participação que, em sua obra, em momento algum se torna sinônimo de panfletarismo.

Ao início deste capítulo, argumentava-se que o prazer pelo risco, pelo desafio, pela possibilidade de ousar, (re)vela uma escritora, enquanto cidadã do mundo, atenta ao desafio de inventariar personagens, situações temáticas alinhavadas pelo viés da investidura de gênero e da invenção e memória, pares não díspares em sua ficção. Na realidade, esse par

(invenção/memória) se constitui em uma possível linha para a construção de um bordado ficcional que, a exemplo de Ariadne, acaba por seduzir/amarrar o leitor²¹ em sua trama, seja porque já não há como fugir a/da tessitura, seja porque a escritora conhece e intui papéis possíveis para o seu leitor, aliciando-o, amarrando-o, conjuntamente, na teia ficcional.

No fragmento “Da criação”, de ADA, essa mesma passagem na vida da escritora é evocada pelo cheiro de um presépio que é o mesmo (parece o mesmo) da infância:

Vejo o Menino Jesus do presépio e o seu cheiro é o mesmo da malinha de couro com os cadernos da escola, o estojo de lápis e o lanche embrulhado no papel de pão. **A alegria excitante porque proibida:** escrever minhas invenções nas últimas páginas do caderno de desenho que era o mais grosso de todos, copiá-las no fim do caderno para ninguém achar, ninguém era a Dona Alzira. O sentimento de pecado e prazer que me tomava quando via os touros cobrindo as vacas no pasto – essa exaltação culposa me possuía ao escrever as histórias nas páginas proibidas (TELLES, 2010, p. 158, grifo nosso).

No presente texto, Lygia relembra mais uma dificuldade, a de ocultar seus escritos de Dona Alzira, que um dia acaba descobrindo-os e chamando-os de rabiscos. E mais uma lição é acrescentada ao inventário de aprendizados na infância, ainda que instintivamente, segundo Lygia, quando a narradora expõe que enfrentou Dona Alzira para salvar suas histórias: “a obsessão da permanência é inseparável da criação” (TELLES, 2010, p. 158). Escrever para não esquecer, para sempre ser lembrada, não seria essa uma das atribuições dos escritores?

Ao conjecturar sobre seu passado, a escritora sempre acena para as adversidades que acompanharam seu caminho desde o tempo dos primórdios da descoberta de sua vocação, ainda na infância. Elas estão presentes até na sopa de letrinhas, na qual a letra y de seu nome era difícil de encontrar. Quando isso acontecia, o episódio de procurar a letra em outros pratos ou no caldeirão fervente de sopa, relatado no fragmento “A piaí” é uma metáfora das ocasiões em que necessitou se atrever para manter-se no caminho da vocação: “Tinha então que recorrer ao caldeirão fervente com todas as letras borbulhando lá no fundo” (TELLES, 2010, p. 135).

Outra metáfora que se abeira a esse tema é edificada no fragmento “As sereias”. A narradora diz ouvir em sua casa diversos cantos desses seres mitológicos, tentando desviá-la de sua missão que é ao mesmo tempo sua vocação: o chamado/conspiração para a escrita. E, recorrendo à sua bagagem literária, afirma reagir da mesma maneira que o protagonista de Odisseia, de Homero:

²¹ O presente comentário refere-se à perspectiva da Teoria Literária e, em conformidade com suas acepções, o leitor se encontraria enquanto virtualidade.

Penso em Ulysses e faço como ele, não tapo os ouvidos com cera porque quero ouvir, mas me amarro com cordas ao mastro do navio enquanto se multiplicam os doces chamados tentando me desviar da minha missão que é a minha vocação. Sinto mais agudo o prazer do risco ao descobrir como tudo conspira (TELLES, 2010, p. 188).

Valendo-se do método da autorreflexão no fragmento “Besouros” a contista se pergunta: “E se a vida estiver lá fora, naquelas vozes que desdenhei? E se o desvio da minha rota foi exatamente esse que escolhi? Mas haverá ainda tempo?” (TELLES, 2010, p. 189). Assim, reencenando a nota da encurtada travessia de um besouro em sua mesa, constrói um esplêndido texto discutindo a ambiguidade do bem e das escolhas que as pessoas fazem na vida em nome dele e de uma suposta vocação.

Com efeito, a representação do eu que se esboça nos relatos autobiográficos de Lygia vincula-se diretamente à mulher que desde a infância seguiu a sua vocação, a despeito do rosário de entraves pelos quais passava um escritor. No texto “A criação literária”, a narradora menciona alguns questionamentos sobre o seu ofício:

O preço da criação literária seria mesmo o sofrimento? Penso na minha experiência e lembro que justamente nos instantes mais agudos das minhas atribulações eu não consegui escrever uma só palavra. Mesmo depois, na convalescença, se vinha a vontade, faltava a energia, o movimento era apenas da alma. Olhava para a minha mesa como alguém com sede fica olhando um copo d’água: quer beber mas fica rodeando o copo, faz outras coisas antes e embora pense o tempo todo na água, não faz o gesto para alcançá-la. Não sei dizer se os frutos colhidos mais tarde (alguns até doces) teriam vindo dessa figueira-brava (TELLES, 2010, p. 79).

Como se pode entrever dos dizeres acima o ato de criação pode ser comparado como desespero e apaziguamento; ousadia e insegurança; ansiedade e celebração. Ou seja, todo discurso literário é constituído por ambiguidade; tenta traduzir a própria ambiguidade da condição humana no e pelo fazer literário.

A própria escritora já sugeria, inúmeras vezes, seu processo de criação, de efabulação, seja através de entrevistas concedidas, seja através de pinceladas que permeiam toda a sua obra. De modo especial, em ADA, no texto “Fragmento da carta à mãe em prantos” na qual se encontram espalhadas pelo texto, “migalhas de pão”, segundo Lygia – em uma alusão confessada ao conto de fadas “João e Maria” – sobre o que seria então a criação, o processo de criar:

[...] ô Deus! – estou tateante porque as palavras são difíceis e a morte, fácil. Mas espera, tinha um doce com um nome que nunca entendi o que queria dizer: nozes fingidas. Mas o que eram essas nozes fingidas? Sei agora, as nozes fingidas têm só aparência, imitação da noz sem a noz. Assim como a rosa fingida é a imitação da rosa sem a rosa e os mortos fingidos, a imitação da morte sem a morte. Queria dizer ainda... (TELLES, 2010, p. 62).

E a palavra dissimulada? E o signo que mente?²²A narradora não conclui o que gostaria de dizer, demonstrando assim que cada um dos leitores deverá indagar-se a respeito da enunciação, dos procedimentos discursivos: do que poderia ser, ter sido. As reticências que encerram o texto, transcrito acima, abrem infinitas possibilidades de sentido, de leitura, de interpretação, inaugurando assim um discurso inacabado que se entreabre à espera do leitor.

Inúmeros são os fragmentos de ADA que terminam com reticências, dentre eles convém citar: “Alagados” quando menciona: “Ouve-se a palavra epidemia e a repórter surge no primeiro plano para avisar no seu tom enérgico que há perigo de epidemia e essas vacinas ainda não...” (TELLES, 2010, p. 34); “Satanificação”: “Vem a mosca obumbrada, pousa na sua face e ele afasta a mosca com um movimento brando mas quando ela volta uma segunda vez ele deixa ficar deixa ficar deixa ficar...(TELLES, 2010 p. 58); “To Die, To Sleep No More”: “E dentro do clima shakespeariano, *Morrer, dormir...talvez sonhar, quem sabe? ...*”(TELLES, 2010, p. 101); “Ervagens”: “Olhei pela última vez para trás e só ouvi a resposta de um passarinho, o fogo-apagou repetindo, repetindo que o fogo já tinha apagado, fogo-apagou-pagou-pagou...” (TELLES, 2010, p. 138) e “Mistérios”: “Esses e outros mistérios fora do cinema e que jamais serão revelados, ô felicidade!...”(TELLES, 2010, p. 149).

Quanto ao jogo do risco de que tanto fala Telles, o risco da criação de se imiscuir memória/invenção/autobiografia, observa-se que todas as manifestações do discurso literário em Lygia se configuram em um bordado, emaranhado de fios – ‘enunciados’: fios de memória, de invenção, de autobiografia, de um e outro, na maioria das vezes, unos – como espelhos típicos da criação. Segundo Nélide Piñon, a respeito da criação:

A arte narrativa certamente tem como função inventariar a memória, a fim de que se instaure a aliança entre invenção e memória. Não há invenção sem memória. E graças à memória ingressa-se no domínio da invenção... a memória contraria regras e imposições históricas. A memória é o lugar da liberdade. Enquanto a história hierarquiza, a memória segreda, conspira, tem o mérito de nem sempre saber que sabe. **Até por ignorar, quantas vezes a memória inventa, flutua, voa. A memória arrisca-se. Pratica o jogo do risco...** No relato da memória, contudo, não há irmandade, igualdade, talvez

²² O signo que mente seria, metaforicamente, uma representação da ânsia de criação artística, de inventividade, por parte de seu ator, constituindo um signo avesso ao já conhecido processo de cristalização.

alteridade... Na memória não existe fidelidade, como não há fidelidade na invenção...²³ (PINÕN, 1997, p. 89).

Esta necessidade da autora, de tornar as mentiras verdadeiras e/ou as verdades mentirosas, faz parte de sua construção simbólica do sentido que pretende desvirtuar as noções hierárquicas de verdadeiro/falso; real/irreal; liberdade/coerção; individual/coletivo; desejo pessoal/vontade familiar, e tenta equalizar ser e não-ser. Ambiguamente, o discurso se estabelece nesse entrelugar, onde verdade e mentira, ausência e presença, risco/ousadia se alternam e constituem as bases do sentido. No fragmento “A decisão” uma das personagens, depois de muito ensaiar, decide contar à esposa que está apaixonado por outra mulher e deseja se separar dela. A esposa, sem muito pestanejar, afasta-o, como se estivesse falando com um dos filhos:

[...] A mulher ainda tentava acender o fósforo úmido, não conseguiu. Riscou outro palito e o palito falhou e experimentou um terceiro enquanto lhe gritava que chegasse dessa brincadeira besta, já não bastavam as crianças que hoje estavam impossíveis e também ele agora atormentando, hein?! Empurrou-o na direção da porta, Mas vamos, não fique com essa cara, depressa, vá buscar uma caixa de fósforos... ah! graças a Deus que este não molhou, vontade de um café bem quente, café com pão, de qualquer jeito ele tinha que sair para buscar pó de café... ‘O homem pegou o Júnior pela mão, foi buscar o pó de café, os pãezinhos, os fósforos e **não brincou mais** (TELLES, 2010, p. 176, grifo nosso).

Dizer a possível verdade e esta parecer uma mentira, uma brincadeira é o que se pode depreender da atitude dessa personagem, no caso, a esposa.

Nesse fragmento em questão delinea-se a falência de um discurso verbal; as palavras se tornam ineficazes diante de necessidades tão peculiares à personagem: O que dizer, quando não se pode/não adianta mais falar? Como dizer com palavras, sentimentos, do ponto de vista das personagens, irreproduzíveis? Só resta, então, a falência de um discurso verbal e, como derradeira tentativa, aplacar/suscitar uma dor com e através do silêncio. E o silêncio, neste caso (do marido que já não consegue mais dizer/dialogar), só poderá estar carregado de sentido(s).

É no silêncio que há a promessa da polêmica, da abertura, do movimento da contradição, do deslocamento, da dúvida, como pontua Orlandi (2001).

²³ O presente excerto foi retirado do livro organizado por Sharpe, Peggy. Entre resistir-se e identificar-se: para uma teoria da prática narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da U.F. G, 1997. O título é: “O gesto da criação: luzes e sombras”. [Grifo nosso].

Em circuito desse tema, a contista inicia no texto uma tática de recuperação dos momentos corriqueiros em que, correspondendo à vocação, desempenhava o ofício de sua paixão, apresentando-os com propriedades de um ritual: abrir o estojo, escolher a pena preferida, molhar o tinteiro, começar a escrever, cuidar-se para não sujar os dedos e a blusa, esfregar o mata-borrão. Além disso, exhibe as suas inquietações, o respeito em assumir o ofício para não evidenciar arrogância, a verificação de que na vocação não está incluída a glória.

No fragmento que tem como título “O Sonho”, Lygia Fagundes Telles relata um sonho (real ou inventado). Movimentando-se num cenário natural e aberto, ao mesmo tempo familiar e inédito, a protagonista reconhece a si mesma na face de alguém que faz parte desse mundo. A sensação de perigo com a possibilidade de morte iminente, a névoa que tudo invade, a revelação – súbita epifania – de que o acesso a uma outra dimensão da realidade lhe fora concedida, são traços comuns a esse fragmento. No relato do sonho, é visível a presença de imagens simbólicas das águas correntes, que sugerem as representações míticas do tempo, da memória e do esquecimento:

[...] me deito de bruços no alto da montanha e fiquei vendo lá embaixo os rios rolando. Cruzavam-se e as águas ondulantes iam formando na base da montanha um aro movediço: inclinei-me para ver melhor, não, não eram rios de água mas rios de gente, rios humanos – indo para onde? (TELLES, 2010, p. 37).

Desse rio de gente, admirável metáfora da sucessão infinita de gerações que compõem a história e a memória da passagem do homem na Terra, destaca-se uma dama egípcia, que se aproxima, para e sorri. No sorriso, a protagonista reconhece o seu rosto, tal como vê diariamente no espelho. A dama confirma a identidade, mas se nega a revelar o que ainda está por vir. “Você vai ver, respondeu sem palavras” (TELLES, 2010, p. 38) e começou a descer a montanha.

Por ser o narrador, o papel representado textualmente, imagina-se que ele deverá não só narrar, mas também dar toda a informação necessária para que o leitor reconstrua o mundo narrado.

Assim, no discurso narrativo, o discurso do narrador – em si mesmo polifônico²⁴ – se encontraria perpassado pelo discurso das personagens, citadas pelo narrador, com todas as suas características polifônicas. Dessa forma, o discurso narrativo seria constituído tanto pelo discurso do narrador, quanto das personagens.

²⁴ Atravessado por outras vozes.

3.4 Memória – cidadã: Testemunhando seu tempo

Uma das perguntas mais frequentes em entrevistas a escritores diz respeito ao papel da arte. Para que o escritor cria suas histórias? Dois fragmentos diferentes de ADA respondem a essa pergunta que Lygia ouviu tantas vezes de jornalistas e estudantes:

Testemunhar o seu tempo – respondi a um jovem que me perguntou qual é a função do escritor. Volto para minha máquina de escrever e peço a Deus que me ajude (TELLES, 1998, p. 34).

[...]

Nada fácil testemunhar este mundo com tudo o que tem de bom. De ruim. Um mundo grande, que vai além da chácara do vigário. Diante de si mesmo, diante do papel o escritor se sente grande porque sua tarefa é digna. Pode ser corrompido mas só raramente corrompe (TELLES, 2010, p.150).

“Em minha literatura”, diz a escritora em entrevista de 2003 à revista *VALOR*, “procuro tratar do imutável, das constantes da natureza humana, daquilo que se conserva no tempo, e não do que se evapora”. Contudo, é preciso que o leitor tenha presente que olhar para o mundo interno dos personagens não implica necessariamente deixar de ver o mundo social e político onde eles se movem. Trata-se antes de uma gradação de luz, como num palco: uma parte se expõe no tablado sob a luz intensa dos refletores e outra fica na meia-luz das laterais e do fundo – mas está tudo lá, basta ter olhos para ver e percepção para entender como o fundo se integra à cena, completando-a, explicando-a.

Maurice Halbwachs (1990), ao propor, na primeira metade do século XX, a existência de uma sociologia da memória largueou os estudos sobre esse tema, tirando-o dos limites da mera experiência individual. A seu ver, a memória pessoal sempre está arraigada a um contexto social, que não pode ser apagado. Em obra editada na França em 1951, ele certifica:

Nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 1990, p. 26).

Em outras palavras, a memória pessoal é carregada pelo coletivo. Nesse sentido parecem bem esclarecedores os dizeres de Silva:

Por um lado, isso faz com que ela possa ser partilhada pelo outro, que nela se reconhece. Por outro, ela funciona como registro de um tempo ou de um povo. A memória pessoal, então, converte-se em memória coletiva ao recompor o perfil de uma dada época, de um dado país. Num processo metonímico, a memória de um é sempre, em alguma medida, a memória de todos (SILVA, 2009, p. 239).

Ainda sobre o mesmo tema, só que transpondo esse entendimento para o domínio do literário, assim pontua Silva:

Justifica-se o interesse que as autobiografias e os relatos de memórias despertam. O leitor não busca neles a simples curiosidade de *voyeur*, o desejo de devassar a intimidade do outro, de ver expostas cenas antes vedadas, mas ele se compraz em enxergar a si mesmo na história do outro, em compreender melhor o momento histórico vivido pelo autor – o que poderá atraí-lo pelo exotismo (se o autor for estrangeiro ou de outra época) ou pelo reconhecimento de um tempo que também ele, leitor viveu (no caso de um autor nacional contemporâneo). Por isso, tem razão Lygia quando conscientemente se dispõe a “testemunhar o seu tempo”. Sua ficção não revela apenas uma imaginação cintilante nem se restringe a transformar lembranças pessoais em literatura – paralelamente ela faz, o tempo todo, o retrato de um Brasil que conhece há longas décadas e que vem registrando nos seus escritos desde os anos 40 (SILVA, 2009, p. 239).

No fragmento intitulado de “Sob Protesto!”, em forma de protesto/denúncia a escritora registra o retrato de um país subdesenvolvido onde existem inexpressivos investimentos em saúde, educação e segurança. Em uma das inúmeras falas de Lygia ela adverte “a suma importância de se construir mais escolas e dessa forma teríamos menos hospitais” como pode ser examinado no excerto abaixo:

Vieram os distúrbios emocionais agravados por problemas de alimentação, transportes, dificuldades econômicas, abusam de pílulas – teve todos os estímulos que excitam o desenvolvimento da insegurança. Do medo. A cidade tão propícia à loucura. Mas não oferecendo jamais a mesma propiciação quanto ao tratamento. Médico caro. E raro. Os estabelecimentos psiquiátricos enfiados de doentes. Nas clínicas particulares, nem pensar porque além do doente teriam que deixar um saco de ouro em pó. A solução que ele encontrou para não voltar a ser internado foi se matar. Sob protesto (TELLES, 2010, p. 32).

Já nas suas primeiras publicações, Lygia Fagundes Telles mostra-se atenta às condições políticas e sociais de seu tempo. Como diz em uma entrevista, “escritor tem de ter compaixão – a paixão e a compaixão”. O olhar que não se recusa à realidade e que se compadece de seu semelhante está em todos os livros, e em ADA.

Cursar Direito em uma instituição como a do Largo de São Francisco, por onde passaram tantos intelectuais e políticos ilustres e onde o percentual feminino era ínfimo, talvez 5% ao tempo em que Lygia lá estudou, seguramente deve ter pesado bastante na sua formação de cidadã. Convivendo em um meio tipicamente masculino, ela teve acesso a discussões acadêmicas e a intervenções políticas de que dificilmente participaria caso tivesse optado por um curso Normal, considerado à época o caminho natural das meninas que pretendessem estudar e ter uma profissão.

Silva, sobre a ficção de Lygia Fagundes Telles, assevera que:

Não é panfletária nem abertamente “engajada”, não pode ser comparada, por exemplo, aos primeiros romances de Jorge Amado – e isso é muito bom, pois sua obra não ficou tão rigidamente datada. O olhar para “o que se conserva no tempo, e não [para] o que se evapora” garante a permanência de suas ficções para além das contingências históricas e temporais (SILVA, 2009, p. 243).

No fragmento “Alagados” parece que a escritora toca de novo nessa questão do engajamento político, dizendo que ela havia tentando “por linhas tortas mostrar a realidade deste país”, na cena em que registra os alagamentos em inúmeras cidades do Brasil, fica evidente sua preocupação com a falta de estrutura das cidades, quando se tem muitas chuvas, como pode ser acurado no trecho abaixo:

Choveu. Então os rios transbordaram (estão sempre transbordando) e devido aos esgotos entupidos (estão sempre entupidos) as águas subiram e buscaram tumultuadas seus próprios caminhos que por coincidência são os caminhos dos homens. Dezenas de afogados. Desaparecidos. Desabrigados que apontam vagamente para o lugar onde devia estar a casa, a mulher, o cachorro. Os olhos secos de um homem que aperta a boca sem dentes, de cantos caídos, o esgar é o da máscara da tragédia, apenas essa não é máscara de teatro mas a face viva da dor humana: ele podia enlouquecer mas não enlouquece, podia morrer mas não morre (TELLES, 2010, p. 33-34).

No excerto acima fica visível a crítica que Lygia faz ao problema dos alagamentos/enchentes em inúmeras cidades espalhadas pelo nosso Brasil, além de aludir

que depois das grandes enchentes emana o grande perigo das epidemias aliadas a essas a ausência de vacinas.

Em entrevista concedida a Julián Fuks para a revista *EntreLivros*, Lygia Fagundes Telles assim define os motivos que a levam a esse ofício. Por que escreve?

É a única coisa que sei fazer. É paixão. Uma forma de mostrar o mundo, uma vontade de ajudar, de se afastar do vício. De amparar como se ampara uma criança que está tropeçando. Essa é a função da literatura, do artista no terceiro mundo (TELLES, 2007c, p. 29).

Lygia afirma na crônica que encerra seu mais recente livro: *Conspiração de Nuvens*: “Não sei como será a vida de um escritor de outras terras, outras gentes, mas sei da vida desta escritora neste país, testemunha deste tempo e desta sociedade, pisando no chão da realidade de analfabetismo e de miséria” (TELLES, 2007). Sim, Lygia Fagundes Telles parece que conhece bem seu tempo e seu país, dos quais ela dá seu testemunho, sem panfletagem. E, porque se dedica a essa arte com paixão, contagia seus leitores.

3.5 Sujeito-escritor/sujeito-personagem/sujeito-narrador

Por outras palavras, o narrador, enquanto uma instância puramente textual seria/é considerado aqui como um papel atribuído ao sujeito, narrado por um sujeito-escritor, ambos instâncias textuais, ou seja, instâncias da materialidade do discurso, no caso, o discurso narrativo. Sua relação com outras personagens, também instâncias textuais, já se constituem em papéis, em sujeito-personagem (delegadas pelo sujeito-escritor), e se faz permeada por embates, contra discursos e, desse embate, ambos podem até ver suas falas, seus discursos se interpenetrarem e ter, conseqüentemente, suas feições borradas.

Em ADA, o narrador dos fragmentos se apresenta, em muitos momentos, como uma espécie de alter-ego do sujeito-autor, conquanto pareça misturar narração em 3ª e 1ª pessoa. No conjunto desta narrativa, se faz possível rastrear uma voz que, em tom às vezes intimista e confessional, delinea as diversas mazelas, as inúmeras e possíveis personagens figurantes de ADA. Possíveis, já que estas se apresentam disfarçadas, nomeadas apenas com iniciais e, segundo pontua Tadié (1992), as iniciais representariam um índice de ‘desindividualização’, não-identificação. Na edição de 2010 as iniciais dos nomes foram substituídas pelo nome completo, a pedido do filho.

Esta não-identificação das personagens, juntamente com outras características ficcionais e narrativas em Telles, poderia (re)velar aqui um discurso narrativo e ficcional, perpassado por outras vozes, por outros discursos até mesmo o do sujeito-escritor que, em alguns momentos, aparece, ofuscado/entremeado com o sujeito-narrador e com os sujeitos-personagens.

Nos excertos que seguem, destacados da coletânea ADA, observa-se que a questão dos níveis enunciativos, quem fala aqui: a narradora, a personagem, outras vozes? não é facilmente identificável, pois tal distinção nem sempre é nítida, aliás, em inúmeros momentos dos fragmentos constituintes desta obra, o sujeito-narrador, assim como o sujeito-personagem e até mesmo o sujeito-escritor, apresentam-se cambiantes e se interpenetram:

[...] Lembrei que faz muitos anos que não vou à missa porque tenho que trabalhar na minha mesa. E minha mesa está em desordem e também aqui dentro. Dialogar comigo mesma, pensei depois que li no pórtico do livro: “Criastes-nos para Vós e o nosso coração vive inquieto, enquanto não repousa em Vós”. Diálogo, senão com Deus, ao menos comigo, mas me dizer o quê? Comecei a escrever estes fragmentos: fiquei sendo a narradora que me focaliza e me analisa mas sempre através de uma intermediária que seria o terceiro lado desse triângulo. Fica simples, somos três (TELLES, 2010, p. 146-147).

O telefone tocou às duas da madrugada. Fui atender. Era um colega que começou por me pedir desculpas pelo adiantado da hora mas é que estava por demais desesperado, ia se matar.[...] Salvei-o mas não me salvei (TELLES, 2010, p. 112).

No fragmento “Geleia de maçã” há uma passagem interessante, que é um modelo de como o ato de escrever memórias age sobre aquele que narra, quando Lygia escreve a respeito da senhora, ao começar a contar a história: “No solavanco mais forte do trem apagou-se a luz da cabine, só ficou a voz subitamente rejuvenescida no estilo galopante, seco” (TELLES, 2010, p. 44). E depois, ao final da história: “Ficou uma velha novamente” (Idem, p. 46). Durante aqueles poucos minutos, por meio da memória, a senhora teve a permissão, ainda que ilusória e efêmera, de voltar no tempo e revivê-lo.

O fragmento “Confissões de Santo Agostinho” é outro momento em que o Doutor da Igreja Católica, teólogo dos primeiros anos do Cristianismo é citado. Lygia separa um trecho da obra do filósofo e compõe o fragmento à maneira dos *hypomnemata*: “Tarde eu te ameí, beleza tão antiga e tão nova. Eis que habitavas dentro de mim e eu lá fora a procurar-te!” (TELLES, 2010, p. 71). Essas anotações de fragmentos de obras ou falas ouvidas em

conversas aparecem outras vezes em ADA. Em “Padre Antônio Vieira” (TELLES, 2010, p. 60) e “Saint-Hilaire” (TELLES, 2010, p. 193), a contista toma nota de trechos de obras de ambos. Já no fragmento “Signo de Áries” (TELLES, 2010, p. 52) são reproduzidas a indagação e a conclusão bem-humorada da amiga Hilda Hilst a respeito da conduta inquieta de Lygia:

“Você está sempre indo de um lado para outro, você não para, mas afinal, do que você está fugindo?”, perguntou Hilda Hilst. Riu. “Seja o que for essa coisa da qual você está fugindo, acho que ela não vai te alcançar nunca” (TELLES, 2010, p. 52).

Em muitas ocasiões, na coletânea ADA, observam-se vozes alheias: excertos de poetas, de romancistas brasileiros, entre eles: Álvares de Azevedo, trechos de Baudelaire, de Goethe, Pascal, outras de Simone de Beauvoir como em: “Somente o trabalho fora do lar é capaz de ajudar a plena realização psíquica e social da mulher. Mas e a retaguarda desta mulher que vai trabalhar fora? Como fica esta retaguarda?” (TELLES, 2010, p. 142).

Na obra em questão há inúmeras citações, discursos alheios que são apontados: ora os bíblicos, ora algumas narrativas orais recontadas e citadas (em negrito, ora como grifo ou ainda entre aspas), como a indicar a não pertença daquela fala àquele que narra, que cita:

[...] Banham-na os rios Om e Irtych. Especialidade da Terra? Peles, tecidos e cereais, peles principalmente, “Deus dá cobertura para quem tem frio” (TELLES, 2010, p. 63).

Lembrei-me então da ameaça bíblica, Deuteronômio? “O céu que está por cima da tua cabeça será de bronze e a terra debaixo dos teus pés será de ferro.” Respiro fundo, enfim, é o meu primeiro livro, recuso a me interpretar mas quando começar a tempestade o meu céu secreto estará desabrochado em estrelas (TELLES, 2010, p. 108).

Há este estilhaçamento da voz narrativa que, não podendo ser una, para ter a ilusão de abarcar o ‘todo’, revela-se aos estilhaços; neste caso, então se multiplicaria e, sendo múltipla, parece consoante com os inúmeros papéis e posições possíveis da ‘função-autor’ para um discurso narrativo e ficcional.

O discurso narrativo, sugerido a partir da obra de Lygia, representaria uma completa pluralidade de vozes em ação, vozes que se entrecruzam, interpenetram-se, digladiam-se, dialogam-se e, por esta mesma razão, tornam o discurso literário, um possível lugar discursivo tatuado por outros textos, outras vozes através da relação interminável entre o novo – os

novos dizeres, a polissemia, e os dizeres já - ditos, a paráfrase, já ilustrado em outro momento desta pesquisa, quando se anunciava a indissociabilidade entre invenção e memória – pares não díspares no discurso ficcional em Lygia.

No que tange aos níveis enunciativos em relação com a questão de gênero, importa considerar que o sujeito-escritor, enquanto um papel latente no discurso ficcional de Telles, possivelmente identificável através de uma dada conjuntura enunciativa, parece fornecer indicações de como ele se organiza, de como ele se entremostra, de como se apresenta como marca ficcional e narrativa, nos textos lygianos, tomados como *corpus* para análise.

Assim, haveria um sujeito-escritor, no discurso narrativo e ficcional que se acha comprometido com uma ‘consciência-narrante feminina’. É relevante ressaltar que, no caso do discurso ficcional em Telles, como também no discurso narrativo, há uma recorrência significativa por sujeitos-personagens e sujeitos-narradores do gênero feminino. Neste caso, os fragmentos figurariam como um bom exemplo, tanto de sujeitos-narradores, quanto de sujeitos-personagens, aqui de uma única vez: são sujeitos-narradores e representam a própria história a narrar, portanto, são sujeitos-personagens.

Nesse capítulo há uma reflexão sobre as narradoras/personagens-femininas e se esta presença recursiva poderia ser um ingrediente para se denominar como uma escrita mais ou menos comprometida com a questão de gênero. Espera-se ter contemplado alguns aspectos narrativos recorrentes no *corpus* elencado para esta pesquisa. Dessa forma, como se convencionou chamar aqui ‘o como dizer lygiano’, esboçar um trajeto ficcional e narrativo na obra ADA que, como afirmara Caio Porfírio (1977) referente ao dizer de Lygia “[...] nada mais difícil ao escritor de talento do que saber ser simples, sem ser fácil”. A exemplo disso está ‘o como dizer’ de Lygia, simples – frases curtas, períodos curtos, linguagem viva-contudo, rico em imagens, gestos, sensações e, a despeito disso, emblemático.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trilhado o caminho, o prazer pela trama não se finda, mas se entreabre...

“Pandora – a literatura – insiste em manter aberta a caixa que outros querem fechar. A pretensão dos militares, virar a página já escrita da história, pode ser acatada em certas instâncias. Mas não em outras: as palavras são, de fato, testemunhas informantes. [...] Fedem mas não apodrecem, não se desintegram. As palavras, contra toda crença do senso comum, são mais pertinazes que os corpos. Estes podem desaparecer, ser jogados no mar [...], mas os textos que lembram essa desapareição [...] voltam, aberta a caixa de Pandora, para dizer exatamente o que dizem.”
(Beatriz Sarlo, 2005).

Ao intentar circunscrever a presente pesquisa ao estudo dos aspectos do discurso narrativo e ficcional de Lygia Fagundes Telles, com vistas a sugerir uma possível interface entre os construtos teóricos referendados sobre gênero, autobiografia, memória, autorretrato e diário, procurou-se, em conformidade com alguns objetivos delineados neste trabalho, problematizar se haveria na obra *A disciplina do amor* (2010) algumas tendências observáveis que intencionassem sugerir uma preocupação daquela que escreve em abordar uma escritura mais comprometida com o viés do gênero, seja a partir das temáticas apresentadas, da eleição das narradoras-personagens escolhidas e da inquietação de retomar temas caros para as mulheres de todos os tempos.

Na realidade os objetivos tracejados na pesquisa, entre eles: 1) quais seriam, fundamentalmente, as leituras das narradoras-personagens mais recorrentes em *A disciplina do amor* (2010); 2) abordar alguns aspectos pertinentes à obra de Lygia Fagundes Telles, através das leituras possíveis e/ou interdidas para as mulheres, personagens de sua ficção; 3) esboçar a relação entre memória e invenção como ingredientes constitutivos do fazer em *A disciplina do amor*, não se apresentaram assim compartimentados, uma vez que, ao se construir a interface entre os elementos constitutivos de uma narrativa ficcional, não se pretendeu evitar a interferência entre um e outro, quando não o imbricamento entre eles, até mesmo entre os elementos: memória, invenção e autobiografia – instâncias não díspares.

Acreditando apresentar, de modo mais claro, alguns conceitos teóricos pertinentes a essa abordagem investigativa, tanto aqueles referentes aos construtos teóricos sobre gênero, que aparecem no Capítulo I; quanto a definição, aproximação e divergências entre os termos: memória, invenção e autobiografia, deve-se mencionar que estes foram alinhavados

no Capítulo II, conquanto, assim que se julgou necessário, foram retomados em outros momentos da análise.

Por diversos momentos, os fragmentos de Lygia esboçam muito bem o reinventar da linguagem – tentado, ousado pela autora, que profere sobre sua suposta necessidade da linguagem, do fazer literário ter que insistentemente superar-se, em uma contenda infinda, em um *infinitem* processo.

Se conforme afirmou Shoshana Felman:

[...] o desafio que a mulher enfrenta hoje é nada menos que o ‘reinventar’ a linguagem, [...] falar não somente contra, mas fora da estrutura falocêntrica especular, estabelecer um discurso cujo status não seria mais definido pela falicidade do pensamento masculino (HOLLANDA, 1994, p. 24-57).

assim Lygia talvez intuitivamente o faça, a despeito de temer uma definição de sua literatura como literatura feminina.

Se, é possível, como disse Beauvoir: “que as mulheres veem o mundo de maneira diversa do homem e, assim fazendo, ajudam a raça humana a se ver de maneira mais completa” (BEAUVOIR, 1980), talvez intuitivamente, decididamente, Lygia, em suas produções artísticas, acabe por dar-lhes um tom sabidamente feminino, apesar de suas narrativas também abordarem temáticas de natureza existencial, nas quais o ser humano seja do sexo masculino e/ou feminino se encontra em trajetória existencial: ser que se reconhece em sua incompletude, em sua solidão ainda que supostamente e aparentemente acompanhada.

Nesse sentido, a produção artística de Lygia – como já afirmou ‘que mulheres e homens têm vivências diferentes e isso de algum modo vai aparecer na literatura’ – esboça essa possível vontade de ajudar o ser humano (homens e/ou mulheres) a se ver de modo mais completo²⁵, em uma possível demonstração da inesgotável necessidade do ser humano em encontrar a tão sonhada forma harmônica, o duplo harmônico: ‘masculino e feminino’ (BEAUVOIR, 1980).

Para Butler (2003), ainda que sejamos mulheres, certamente não é tudo o que somos (ou que possamos vir a ser); e os textos de Lygia demonstram bem esta preocupação. Ainda que o viés narrativo se configure a partir de uma consciência narrante feminina, ou seja,

²⁵Sobre este aspecto, as considerações de Bakhtin são elucidativas, quando se diz que a noção de acabamento, só poderá ser dada pelo ‘outro’ seja tão estranho ao ‘eu’, ele acaba por lhe dar certos contornos; contornos estes, que o ‘eu’, em seu restrito campo de visão, não poderá completar-se, daí talvez, a necessidade do complemento do ‘outro’ (Cf. BAKHTIN, 1992, p. 44-61).

uma enunciadora feminina se encarrega do processo narrativo de sua produção textual, e ainda que a temática também seja tanto mais comprometida com sua condição de mulher, não é necessário, estritamente necessário ser mulher como condição *sine qua non* para a entrada efetiva no universo textual oferecido pela autora. Aliás, a condição exigida por Lygia, em suas inúmeras declarações a respeito de sua obra, é o amor, este sim configura condição *sine qua non* para a entrada efetiva no *efabulare/confabulare* lygiano. Seguem as palavras de Lygia em entrevista aos Cadernos de Literatura Brasileira quanto a essa condição:

[...] Se escrevo, eu estendo para você uma ponte, seja você um crítico ou um leitor comum. Nessa hora, é como se eu dissesse: “Venha”. A palavra é uma ponte através da qual eu tento conseguir o amor do próximo. Eu sempre digo que mais importante do que a compreensão é o amor. Eu prefiro mais ser amada do que compreendida. A compreensão é muito difícil (TELLES, 1998, p. 33).

Lygia evitou definir os textos constituintes do livro *A disciplina do amor* como crônicas ou contos, como realidade ou ficção, preferindo dar-lhes uma classificação mais ampla, chamando-os de “fragmentos”. Como nas colchas de retalhos das artesãs, esses fragmentos variados mantêm sua identidade, mas combinam-se de forma harmônica, compondo um padrão que confere unidade ao todo. Um leitor lhe perguntou se existia uma ligação entre os fragmentos, ela respondeu: “São fragmentos do real e do imaginário aparentemente independentes, mas sei que há um sentimento comum costurando uns aos outros no tecido das raízes. Eu sou essa linha” (TELLES, 2010, p. 153).

A escolha por esse estilo de construção mostrou-se atraente, pois, nesses textos, de extensão variada, Lygia pode transitar livremente entre a memória recente e a remota, a reflexão e a crítica, a história inventada e a experiência vivida. Quando pessoas tomam o lugar de personagens nesses fragmentos, a autora disfarça-os, substituindo os nomes por suas iniciais – um jogo de ‘esconde-esconde’ entre autor e leitor e, em muitos momentos se desvela intrigante/convidativo para que o leitor sinta-se desafiado. Paulo Emílio, Hilda Hilst e Érico Veríssimo são alguns autores eleitos pela autora para a brincadeira de ‘esconde-esconde’ nesses textos. Vale ressaltar que na edição de 2010 as iniciais que davam títulos aos fragmentos foram substituídas pelo nome completo, a pedido do filho – exercício este que desvela o labor interminável da autora em relação à sua produção: sempre um processo inconcluso!

Respondendo a uma pergunta sobre o papel que seus livros representariam na formação de uma consciência feminista entre o público leitor, Lygia Fagundes Telles

concordou que sua obra “pode ajudar a mulher brasileira... a se colocar dentro do mundo, a ganhar mais autonomia, a se conhecer melhor” (SHARPE, 1997, p. 77). Neste sentido, a ficção de Telles promove, sim, uma conscientização da mulher que a lê quanto à sua própria identidade. Tal conscientização, explica Telles, dá-se “através... das descobertas que eu fiz em relação a mim, a descoberta do outro é uma coisa extraordinária” (Idem, *ibidem*). Ou seja, a obra de Telles funcionaria como um espelho no qual o/a leitor(a) poderia reconhecer-se, conhecendo-se a si mesma ao conhecer as personagens e sua problemática e conhecendo assim também um pouco da própria escritora.

É evidente que outros e muitos outros aspectos abordados nesta pesquisa, poderiam ser trabalhados, de maneira amiúde, entretanto, dadas as limitações temporais a que este trabalho se propõe – uma dissertação de mestrado – não se ousaria passos maiores, ao menos, por ora.

Aliás, cumpre ressaltar que, em um momento em que a produção literária se voltara para temáticas profundamente interligadas com a questão social (décadas de 45 a 80), Lygia encontra o tom exato, o seu tom: não apenas trata das questões sociais, mas acrescenta a elas contornos tais, tipicamente existenciais e intuitivamente femininos, mostrando ou vislumbrando aos leitores um discurso ficcional, cujas frestas deixam escapar uma modulação própria, uma voz e timbre peculiares à sua condição de mulher, que escreve e não se compraz das mazelas humanas, mas antes se vale destas mazelas e tenta resgatar através da palavra, da invenção uma dignidade possível para o ser humano, seja este homem ou mulher.

A obra utilizada como *corpus* para a presente pesquisa se inscreve (a exemplo do trabalho de Telles) como um lugar possível para a elaboração do pensamento artístico e crítico de temas caros aos seres humanos: amor/desamor; paixão/solidão; ‘desejo como falta’; solidão e escrita como possível resposta; razão/loucura, dentre outros pares não dessemelhantes em sua ficção!

A obra *A disciplina do amor* desvela ao leitor que não há disciplina no amor; Aliás, esboça que o amor é por natureza indisciplinado. A sua natureza (a do amor) é indisciplinada e o material produzido (a obra literária) também é essencialmente libertina, especialmente em relação à forma: memória/invenção, autobiografia, memórias. Qual seria a natureza premente dos fragmentos? Parece que a autora já os diz – são indisciplinados como a própria natureza do amor. A referida autora, inúmeras vezes questionada sobre a sua produção, especialmente sobre os seus mais recentes trabalhos dizia que talvez os seus textos seriam, de certo modo, autobiográficos, embora não veja nesta necessidade de

‘categorizar’ o ‘não-categorizável’ um traço de sua produção artística, apenas tão somente uma necessidade de outrem (entre eles, a crítica literária) de etiquetar, de definir regras, estabelecer moldes tão veementemente criticados por Lygia.

Em muitos fragmentos de ADA a autora diz do amor indisciplinado e do(s) gênero(s) literário(s) utilizados para cotejá-lo também como um espaço permeado por este entrelugar – espaço fronteiro, espaço do possível, lugar para o reinventar-se pela ficção e na ficção. Em um dos fragmentos Lygia profere: “Abro uma antiga mala de velharias e lá encontro minha máscara de esgrima” (TELLES, 2010, p. 59). No lugar para a ficção (espaço de construção do arcabouço): elementos do real e do imaginário sendo tecidos para compor o texto literário. Assim o é ADA.

Por ora, na tentativa de dizer do lugar da ficção como um lugar do possível, como o lugar da arte, vale lembrar as palavras de Woolf:

Quando o dia do juízo final chegar e todos os segredos forem revelados, não devemos ficar surpresos ao saber que a razão pela qual evoluímos do macaco ao homem, e deixamos nossas cavernas e depusemos nossos arcos e flechas e sentamos ao redor do fogo e conversamos e demos aos pobres e ajudamos os doentes, a razão pela qual construímos, partindo da aridez do deserto e dos emaranhados da floresta, abrigos e sociedades, é simplesmente esta: nós desenvolvemos a paixão da leitura (WOOLF, 2016, p. 39).

Deve-se ainda dizer que a leitura ora apresentada, constitui-se em uma das leituras possíveis. Esta é apenas uma possibilidade de leitura/olhar, inúmeras outras se inscrevem enquanto multiplicidade de interpretações do e neste trabalho.

REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- BAKHTIN, Mikail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BANDEIRA, Lourdes Maria. **Feminismo: memória e história**. In: SALES, Celecina de Maria Veras; AMARAL, Célia Chaves Gurgel do; ESMERALDO, Gema Galgani Silveira Leite. *Feminismo: memória e história*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2000. p. 15-41.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*: São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. **Aula**. Rio de Janeiro: Cultrix, 1979.
- _____. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **O rumor da língua**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- BARTUCCI, Giovanna. **Psicanálise, Literatura e Estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2 v.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BESSA, Karla Adriana Martins. “*Gender Trouble*”: outra perspectiva de compreensão do Gênero. **Cadernos Pagu** (4) 1995: p. 261-267
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 41 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória. Ensaio de psicologia social**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 155
- _____. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 12 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Nova Civilização, 2003.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA**. Lygia Fagundes Telles. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n. 5, mar. 1998.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. 3. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CANDIDO, Antonio. **Poesia e ficção na autobiografia**. In:_____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006a. p. 61-83.

_____. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: ouro Sobre Azul, 2006b.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006c.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 21 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.p. 156.

CHRISMANN, Márcia Veiga. **O sucesso do significado feminino: um estudo a partir de narrativas femininas do século XX**. 1993. 96 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. “As horas nuas: a falência da razão ordenadora”. In: **A literatura feminina no Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 235-255.

COLASANTI, Marina. “Por que nos perguntam se existimos”. In: SHARPE, Peggy (org.) **Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Goiânia, Ed. da UFG, 1997. p. 33-42.

COSTA, Cláudia de Lima. “**O leito de Procusto: gênero, linguagem e as teorias feministas**”. In: Cadernos Pagu, 1994(2). p.141-174.

DEL PRIORI, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil, 2011.

DUARTE, Constância Lima et al. **Arquivos femininos: literatura, valores, sentidos**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014.

DUARTE, Constância Lima. **Nos primórdios do feminismo brasileiro**. In: FLORESTA, Nísia. *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1989.

_____. *Feminismo e literatura no Brasil*. Revista Estudos Avançados, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010>. Acesso em: 2 dez. 2016.

DUQUE- ESTRADA, Elizabeth Muylaert. **Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si**. Rio de Janeiro: NAU/ Editora PUC, 2009.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. 5. ed. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ENGELMANN, Magda S.C. **O jogo elocucional feminino**. Goiânia: Editora da UFG, 1996.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. **O que é um ator?** Lisboa: Veja, 1992.

GALLE, Helmut. *Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica*. Matraga. Rio de Janeiro, ano 13, n. 18. p. 64-91, 2006.

GINZBURG, Jaime. **Impacto da violência e constituição do sujeito**: um problema da teoria da autobiografia. In: GALLE, Helmut et al (Org.). *Em primeira pessoa*: abordagens de uma teoria autobiográfica. São Paulo: Annablume, 2009. p. 123-131.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HEILBORN, M. “Usos e abusos da categoria gênero”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) Y Nosotras Latinoamericanas? **Estudos sobre gênero e raça**. Fundação Memorial América Latina, 1992.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

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

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LACERDA, Lilian de. **Álbum de leitura**: memória de vida, histórias de leitores. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

LAMAS, Berenice Sica. **O duplo em Lygia Fagundes Telles**: um estudo em literatura e psicologia. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LERNER, Gerda. **The Creation of Feminist Consciousness**. From the Middle Ages to Eighteen-Seventy. New York, Oxford University Press, 1993. p. 232.

LEUJENE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. **Júbilos e misérias do pequeno eu**. In: _____ *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. p. 243-309.

LIMA COSTA, Cláudia & SCHMIDT, Simone Pereira (Org.). **Poéticas e políticas feministas**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. & Meyer, Dagmar. Apresentação [Dossiê Gênero e Educação]. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.9, n.2, 2001. p. 513-514.

LUCENA, Suênio Campos de. Lygia Fagundes Telles – a pessoa e a escritura. In: TELLES, Lygia Fagundes Telles. **Durante aquele estranho chá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

MAINGUENAU, Dominique. **Termos-chave da análise do discurso**, tradução Márcio Venício Barbosa, Maria Emília Amarante Torres Lima. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

MALUF, Marina. **Ruídos da memória**. São Paulo: Siciliano, 1995.

MARRECO, Maria Inês de Moraes. Lygia Fagundes Telles – Desde sempre. In: DUARTE, Constância Lima et al. **Arquivos femininos: literatura, valores, sentidos**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da USP, 2009.

MOLLOY, Sylvia. **Vale o escrito**: a escrita autobiográfica na América Hispânica. Chapecó: Argos, 2003.

MURARO, Rose Marie. **A mulher no terceiro milênio**: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

NIEM – NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS SOBRE A MULHER E GÊNERO. *Direitos conquistados na história*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/nucleomulher/mov_feminista.php#01>. Acesso em: 08 fev. 2016.

ORLANDI, Eni Puccineli. **Interpretação**: Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 3. Ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

PAES, José Paulo. **Ao encontro dos desencontros**. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 5, mar. 1998. p. 70-83.

PERROT, Michele. **As mulheres ou os silêncios da história**. Trad. Viviane Pinheiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005 (Coleção História).

_____. **Prática da memória feminina**. Trad de H. M. Batalha e Miriam P. Grassi. Revista Brasileira de História. A mulher e o espaço público, São Paulo. v.9, n.18. p. 9- 18. ago. 1989.

PINTO, Cristina Ferreira. “A decadência da família brasileira ou a descentralização do pai”. In: *O Bildungsroman feminino*: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Coleção Debates). p. 109-145.

_____. “Consciência feminista/identidade feminina: relações entre mulheres na obra de Lygia Fagundes Telles”. In: SHARPE, Peggy (Org.). **Entre resistir e identificar-se**: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Editora Mulheres/UFG, 1997.p. 65-79.

PIÑON, Néida. “O gesto da criação: sombras e luzes”. In: SHARPE, Peggy (Org.). **Entre resistir e identificar-se**: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Editora Mulheres/UFG, 1997. p. 81-94.

RÉGIS, Sônia. **A densidade do aparente**. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 5, mar. 1998. p. 84-97.

RICOEUR, Paul. **Aporías de la experiencia del tiempo**: el libro XI de las Confesiones de san Agustín. In: _____. *Tiempo y narración*: configuración del tiempo en el relato histórico. México: Siglo Veintiuno Editores, 1995. v. I.

_____. **La memoria, la historia, el olvido**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

_____. **A dominação masculina**; tradução Maria Helena Kühner. 4. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

RITER, Caio. **A memória da dor**: imagens e recorrências em Lygia Fagundes Telles. Ciências & Letras. FAPA. Porto Alegre, v. 34. p. 105-118, jul./dez.2003.

SANTIAGO, Silviano. **A bolha e a folha: estrutura e inventário**. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 5, mar. 1998. p. 98-111.

_____. **Prosa literária atual no Brasil**. In: _____. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p.28-43.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil para análise histórica. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. New York: Columbia University Press, 1989. Disponível em: <<http://wesleycarvalho.com.br/wp-content/uploads/Gênero-Joan-Scott.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.p. 23-57.

SHARPE, Peggy. **Entre resistir e identificar-se**: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997.

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

STAROBINSKI, Jean. **L'oeil vivant II**: la relation critique. Paris: Gallimard, 1970. p. 83-89: Le style de l'autobiographie.

TADIÉ, Jean-Yves. "Personagens: a personagem sem pessoa". In: **O romance no século XX**. Lisboa, Dom Quixote, 1992. p. 39-82.

TELLES, Lygia Fagundes Telles. **A disciplina do amor**: fragmentos. 9. ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

_____. **A disciplina do amor**: Memória e ficção. Companhia das Letras, 2010.

_____. **Conspiração de nuvens**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. **Durante aquele estranho chá:** perdidos e achados. (Org.). de Suênio Campos de Lucena. *Rio de Janeiro; Rocco, 2002.*

_____. **Invenção e memória.** 1ª edição. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

_____. **As horas nuas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. 2ª ed.

_____. **A disciplina do amor.** In: Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles. Instituto Moreira Salles. São Paulo. v.5. p. 27- 43, mar. 1998.

_____. Lygia Fagundes Telles. In: BRITO, JOSÉ Domingos de (Org.). **Por que escrevo?** São Paulo: Escrituras, 1999. p. 109.

_____. Na dor, a busca da beleza (entrevista). São Paulo. **EntreLivros**, ano 3, n. 29. p. 27-31. set. 2007b.

XAVIER, Elódia (Org.). **Tudo no feminino:** a mulher e a narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. **Declínio do patriarcado:** a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

_____. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino.** Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

VIANA, Maria José Motta. **Do sótão à vitrine:** memórias de mulheres. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.

VIEGAS, Ana Cláudia. **Com a palavra, o autor:** exercícios de crítica na contemporaneidade. Cadernos de Estudos Culturais. Rio de Janeiro, v. 9. p. 9-24, 2010.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** *Rio de Janeiro:* Nova Fronteira, 2014.

_____. **O valor do riso e outros ensaios.** Trad. e org. Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **O sol e o peixe:** prosas poéticas. 1º ed. Belo Horizonte. Autêntica, 2016.