



**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS – NÍVEL DE
MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

NAIANI BORGES TOLEDO

**MEMÓRIA, TRANSCRIÇÃO E TRANSTEXTUALIDADE EM LYGIA FAGUNDES
TELLES**

**CASCADEL – PR
2019**

NAIANI BORGES TOLEDO

**MEMÓRIA, TRANSCRIÇÃO E TRANSTEXTUALIDADE EM LYGIA FAGUNDES
TELLES**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE– para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz.
Co-orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva.

CASCADEL – PR
2019

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração

Toledo, Naiani Borges

Memória, Transcrição e Transtextualidade em Lygia Fagundes Telles / Naiani Borges Toledo; orientador(a), Antonio Donizeti da Cruz ; coorientador(a), Acir Dias da Silva, 2019.

89 f.

Dissertação (mestrado), Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019.

1. Memória. 2. Transtextualidade. 3. Contos. 4. Lygia Fagundes Telles. I. Donizeti da Cruz , Antonio . II. Dias da Silva, Acir. III. Título.

NAIANI BORGES TOLEDO

Memória, transcrição e transtextualidade em Lygia Fagundes Telles

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Mestra em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados, APROVADO(A) pela seguinte banca examinadora:


Orientador(a) - Antonio Donizeti da Cruz

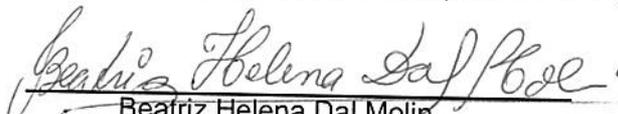
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)


Acir Dias da Silva

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)


Edson Santos Silva

Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)


Beatriz Helena Dal Molin

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)


Lourdes Kaminski Alves

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)

Cascavel, 28 de maio de 2019

Dedico este trabalho primeiramente a Deus, que me iluminou durante esta caminhada, à minha mãe e ao meu pai, que não mediram esforços para que eu chegasse até esta etapa de minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me dado saúde e força para enfrentar e superar todos os desafios que o mestrado me propôs e todos os obstáculos confrontados neste ano;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por me fornecer a bolsa e, dessa forma, possibilitar que eu tivesse mais tempo para me dedicar aos estudos;

Ao Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz, pela orientação sábia, pela compreensão, pela confiança e por seus valiosos apontamentos;

Ao Prof. Dr. Acir Dias da Silva, pela sua disponibilidade e pelo seu apoio na elaboração deste trabalho;

Ao professor Dr. Edson Santos Silva e as professoras Dr^a. Beatriz Helena Dal Molin e Dr^a. Lourdes Kaminski Alves, pelas ricas observações e sugestões durante a banca de qualificação.

À Cleusa Cinara Borges e ao Antonio Gomes Toledo, meus pais, pelo amor, incentivo, compreensão e apoio incondicional;

Aos professores da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, por serem parte fundamental da minha formação acadêmica;

Aos funcionários do PPGL pela organização, disposição e informações sempre muito relevantes;

Aos meus familiares e amigos, que nos momentos de minha ausência, dedicados aos meus estudos, sempre fizeram entender que o futuro é feito a partir da constante dedicação no presente;

A todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, o meu muito obrigada.

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o mundo é composto de mudança.

Luís Vaz de Camões

Toledo, Naiani Borges. **Memória, transcrição e transtextualidade em Lygia Fagundes Telles**. 2019. 89 f. Dissertação – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel.

RESUMO

A pesquisa ora apresentada focaliza-se em reflexões envolvendo a análise da memória e das transtextualidades presente nas obras *Antes do baile verde* (1970) e *A disciplina do amor* (1998) de Lygia Fagundes Telles. A partir de estudos sobre a temática, desponta alguns questionamentos que se destacam como norteadores de nossa investigação: como se estabelece a memória dentro dos contos? Há como saber quais contos possuem memórias e quais são completamente ficção? Qual a relação entre a memória e os objetos responsáveis por desencadear o processo de rememoração? E onde se encontra a transtextualidade neles? Com o propósito de encontrar respostas a essa problematização, traça-se, como objetivo geral, estabelecer uma análise transtextual e intersemiótica nas obras mencionadas de Lygia Fagunde Telles. Na perspectiva de alcançar o objetivo proposto, sustenta-se a pesquisa nos pressupostos teóricos de Bakhtin (2003), Kristeva (2005), Genette (1982), Jenny (1979), Dällenbach (1979), Perrone-Moisés (1979 e 1990), Samoyault (2008), Gagnebin (2006), Santiago (1982), Bloom (1997), Lima (1986), Candido (1955), dentre outros. Trata-se, portanto, de uma pesquisa bibliográfica pautada na literatura e na intersemiótica, tendo em vista que possui como objetivo analisar contos presentes nas obras *Antes do baile verde* e *A disciplina do amor*. Centra-se, também, em uma abordagem metodológica voltada à mitocrítica, na fenomenologia e na semiótica.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; transtextualidade; contos; Lygia Fagundes Telles.

Toledo, Naiani Borges. **Memória, transcrição e transtextualidade em Lygia Fagundes Telles**. 2019. 89 f. Dissertação – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel.

ABSTRACT

The research presented here was focused on reflections involving the analysis of memory and transtextualities present in Lygia Fagundes Telles' *Antes do baile verde* (1970) and *A disciplina do amor* (1998). From studies on the subject, some questions emerged that stood out as guide for our research: How is the memory established inside the tales? Is there any way to know which tales have memories and which ones are completely fictions? What is the relation between memory and the objects responsible for triggering the recall process? And where are the transtextuality in them? With the purpose of finding answers to these questions, we outline, as a general goal, to establish a transtextual and intersemiotic analysis in the mentioned Lygia Fagundes Telles' books. Aiming to achieve the proposed objective, we support the research in the theoretical assumptions of Bakhtin (2003), Kristeva (2005), Genette (1982), Jenny (1979), Dällenbach (1979), Perrone-Moses , Samoyault (2008), Gagnebin (2006), Santiago (1982), Bloom (1997), Lima (1986), Candido (1955), and others. It is, therefore, a research based on literature of bibliographic type, considering that its objective is to analyze tales present in the books *Antes do baile verde* (1970) and *A disciplina do amor* (1998), for it will not be made a practical field application. It also focuses on a methodological approach centered on mitochritics, phenomenology and semiotics.

KEY-WORDS: Memory; transtextualidade; tales; Lygia Fagundes Telles.

SÚMARIO

INTRODUÇÃO	11
1. A ESCRITORA LYGIA FAGUNDES TELLES	24
2. CONFIGURAÇÕES DA MEMÓRIA E TRANSTEXTUALIDADE EM <i>ANTES DO BAILE VERDE</i>	29
2.1 OS OBJETOS	29
2.2 VERDE LAGARTO AMARELO	34
2.3 APENAS UM SAXOFONE	39
2.4 HELGA	46
2.5 A CAÇADA	51
2.6 A JANELA	57
3. CONFLUÊNCIAS DA MEMÓRIA E TRANSCRIÇÃO EM <i>A DISCIPLINA DO AMOR</i>	65
3.1 MEMÓRIA DE INFÂNCIA	69
3.2 MEMÓRIA DE LEITORA	73
3.3 MEMÓRIA FEMINISTA E ESCRITORA	76
3.4 MEMÓRIA DE DENÚNCIA	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS	85

INTRODUÇÃO

A memória e o esquecimento são assuntos que vêm fomentando inúmeras discussões. Esses processos afetam e marcam indivíduos e nações. O procedimento de rememoração pode ser dolorido, alegre, libertador dentre muitas outras coisas.

No contexto atual, em que a velocidade dos acontecimentos é enorme e o esquecimento histórico aumenta a cada dia, a questão da memória passa a ser mais estudada e discutida. Nas reflexões recentes, um *boom* dos estudos da memória têm sido constatado por diferentes autores. Conforme Huyssen (2000), esse *boom* dos estudos da memória está associado às mudanças da modernidade. É uma tentativa de compensar o ritmo acelerado das informações e resistir à dissolução do tempo e há uma série de fatores de ordem sociopolítica e cultural que influenciam esse processo, ao passo que o furor pelos estudos memorialísticos está relacionado às histórias específicas de cada nação.

O temor do esquecimento faz com que estratégias de rememoração pública e privada ocorram e a literatura é uma delas. No prefácio, Gagnebin escreve que: “a memória dos homens se constrói entre esses dois polos: o da transmissão oral viva, mas frágil e efêmera, e o da conservação pela escrita, inscrição que talvez perdure por mais tempo, mas que desenha o vulto da ausência” (GAGNEBIN, 2006, p.11), ou seja, à medida que o autor transmite para o texto uma memória, seja ela pessoal ou não, seja ela verídica ou juntamente com a ficção, ele está tentando combater o medo do esquecimento, essa assombração que parece rondar o ser humano desde sempre.

Os limites entre lembrar e esquecer são frágeis, tendo em vista que buscar uma memória inteira, recuperar aquilo que foi vivido integralmente, é algo complicado e encontra uma série de obstáculos, haja vista que o ser humano tende a selecionar suas lembranças de um modo bem particular, considerando o que parece ser mais relevante. No dizer de Pollak, “a memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado.” (POLLAK, 1999, p. 203). Assim, a lembrança completa inexistente, pois o que é rememorado depende do ser que está recordando, depende do seu ponto de vista.

De acordo com Gagnebin, “é a certeza de uma tal *anamnèsis* que possibilita a Platão o estabelecimento dos limites de uma memorização incompleta” (GAGNEBIN, 2006, p. 185), que Ricoeur vai denominar de “memória por deficiência” (RICOEUR, 2000, p. 176).

Sendo assim, a recordação nada mais é do que o esforço que o indivíduo realiza em direção ao passado e como a memória completa inexistente, o que ele encontra são fragmentos de memória; como diria Nora (1993) e Ricoeur (2000) os lugares da memória são, em primeiro lugar, restos. Ao rememorar, o indivíduo pode além de selecionar os fatos, distorcer e acrescentar algo a eles, a rememoração é uma construção permeada pela imaginação. De acordo com Pollak:

A *priori*, a memória parece ser um fenômeno individual [...], mas a memória deve ser entendida também como um fenômeno no coletivo [...] um fenômeno construído [...] e submetido a flutuações, transformações e mudanças constantes. [...] Se destacarmos essa característica flutuante, mutável, da memória, tanto individual quanto coletiva, devemos lembrar também que na maioria das memórias existem marcos ou pontos relativamente invariáveis, imutáveis. (POLLAK, 1992, p. 201).

O que o autor quer nos dizer é que embora a memória completa inexistente, e o indivíduo preencha as lacunas como preferir e que cada vez que relembre, a falha possa ser completada de maneira diferente, sempre existirá pontos que não serão alteráveis, pontos que obtiveram mais impacto no indivíduo formando uma memória fixas daquele momento. Por exemplo, em “Helga” o narrador, Paul, não recorda qual perna mecânica roubou (a direita ou a esquerda), mas lembra do ato de roubar e de saber que isso causou grande perda e dor a Helga.

A compreensão da rememoração se faz necessária para entendermos os processos de reminiscências das personagens das obras *Antes do baile verde* (1970)¹ e *A disciplina do amor* (1980)² da escritora paulistana Lygia Fagundes Telles.

O processo de rememoração dentro da obra de Telles adquire vários significados, estes mudam de um texto para outro e inclusive podem apresentar significados e sentimentos diferentes dentro de um mesmo conto, por exemplo, em

¹ 1970 é o ano da primeira edição do livro, porém nesta dissertação estamos utilizando a nona edição de 1999.

² 1980 é o ano da primeira edição do livro, porém nesta dissertação estamos utilizando a nona edição de 1998.

“Os gatos”, presente em *A disciplina do amor*, no qual a memória pode trazer entendimento sobre a natureza dos felinos, a dor de perder o bicho de estimação e até mesmo a culpa por ter deixado a janela fechada.

No jogo da memória e do esquecimento, os objetos ocupam um papel importante na obra de Telles, pois, muitas vezes, um objeto, um ser ou um local é o que desencadeia o resgate das memórias.

Luiz Costa Lima define memórias e autobiografias como substitutos de espelhos, pois “se estes, metálicos e implacáveis, assinalam o desgaste dos traços, o torpor dos olhos, a redondez do ventre, fechamo-nos contra a maldade dos espelhos e procuramos nos rever no que fomos, como se o percurso da antiga paisagem nos capacitasse a nos explicar ante nós mesmos” (LIMA, 1986, p. 244). Isto é, utilizamos nossas memórias para nos mostrar como chegamos até este ponto da vida no qual nos encontramos como Luisiana faz em “Apenas um saxofone”.

Silviano Santiago apontou o entrelaçamento das memórias com a ficção dentro das produções literárias:

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. (SANTIAGO, 1982, p. 31).

Seguindo Santiago, o sociólogo e crítico Antonio Candido comenta que “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, 1955, p. 57). Considerando isso, observamos a aproximação entre memória e ficção nas obras memorialísticas de Lygia Fagundes Telles e decidimos investigar como a escritora desenvolve e discute essa questão nas obras selecionadas.

Dentro da obra, *A Disciplina do Amor*, a própria autora admite que suas memórias e a ficção encontram-se entrelaçadas quando escreve, ao final do livro, utilizando de uma metáfora, que:

Essa história é muito antiga, lembra? Joãozinho e Maria levados à floresta e lá entregues à própria sorte (morte) pelos pais que planejaram o horror diante do fogão com o caldeirão vazio. As

crianças ouviram a conversa, encheram os bolsos com grãos de milho e foram deixando cair os grãos – nítida trilha amarela marcando o caminho de volta. Inventei datas e fui deixando cair por estas páginas assim ao acaso e agora não sei quais são as inventadas e quais são reais. Debruço-me sobre algumas para examiná-las de perto e a proximidade as torna singularmente mais distantes. (TELLES, 1998, p. 147).

Percebe-se que, ao final de sua escrita, nem mesmo a autora consegue distinguir quais partes dos contos são suas memórias e quais foram criadas. Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, a autora comenta que escreveu “um livro, *A disciplina do amor*, que parece um diário, mas que é tudo invenção [...] dentro da minha natureza mais profunda estou convencida de que memória é invenção” (TELLES, 1998, p.30). Ao encontro do pensamento de Telles, surge Piñon e diz que “não há invenção sem memória” (PIÑON, 1997, p. 89); as obras de Telles são ficcionais, mas permeadas por suas memórias pessoais, por suas vivências.

As personagens de Lygia Fagundes Telles vivem imersas na temporalidade, elas não se livram da memória do passado, é como se o ontem estivesse no hoje. A percepção do tempo nem sempre é tomada como um evento exterior, mas, por vezes, interior ao sujeito, ou seja, o tempo cronológico nem sempre está em concordância com o tempo da personagem. Considerando os três volumes da obra de Ricoeur intitulados *Tempo e narrativa*, Gagnebin comenta que “mesmo que o tempo se torne tempo humano e psíquico pela estruturação narrativa, o enigma do tempo cronológico e da reação entre o tempo humano e cronológico permanece” (GAGNEBIN, 2006, p. 173-174), isto é, para compreender a narrativa é necessário entender a oposição entre o tempo Agostiniano e Aristotélico, sendo o primeiro o tempo interior da alma e o segundo o tempo cronológico.

Para citar um exemplo, se dois indivíduos estiverem assistindo à uma palestra e o primeiro estiver desfrutando de um bom momento, já que tem interesse no assunto e o outro estiver entediado, o tempo interior para o primeiro indivíduo passará rápido, enquanto para o segundo será lento, porém, cronologicamente, o tempo da palestra foi o mesmo para ambos.

A memória individual é singular e própria somente a esse indivíduo, mesmo que duas pessoas passem pela mesma situação, a memória resultante do evento nunca será a mesma, como no caso da palestra, onde o tempo foi o mesmo, mas a memória resultante não, enquanto para um é boa para o outro nem tanto. É isso que

ocorre em “Os objetos”, por exemplo, quando Miguel lembra que comprou a adaga em uma viagem com Lorena e a lembrança é boa, mas ela só recorda que gostou de uma bandeja no antiquário que não comprou porque os dólares estavam chegando ao fim e de que se arrepende de não ter adquirido o objeto e sim as “bugigangas” (TELLES, 1999, p. 13) que Miguel comprou.

Depois de comentarmos sobre a importância de se estudar a questão da memória, vamos dialogar a questão da escolha do título, memória e transtextualidade e, para isso, faz-se necessário retomar um pouco os conceitos de intertextualidade.

Conforme Calvino (2004), o texto clássico é equivalente ao universo e ressoa como pano de fundo no inconsciente coletivo. Mais que isso, não só o texto clássico ressoa, mas todo e qualquer texto. Entretanto, o texto clássico ressoa com mais ênfase. Seguindo esse pensamento, seriam pelas releituras e pela intertextualidade que os textos seriam reavivados ao longo do tempo, já que estariam presentes em outros textos de forma consciente ou inconsciente do autor. Porém, quando realmente significativa, essa intertextualidade não é de recepção passiva, mas um confronto produtivo com o outro. Como afirma Perrone Moisés (1990), a intertextualidade é caracterizada como um confronto porque as ideias presentes em uma obra não são apenas transcritas em outra, mas sofrem alguma transformação, podendo seguir sendo aceitas ou desconstruídas.

De acordo com Bakhtin (2003), todo texto sofre influências de outros textos, pois depois que um enunciado é proferido ou escrito ele passa a fazer parte do inconsciente coletivo e, quando vamos escrever ou falar algo, podemos utilizar esses enunciados já existentes, mesmo que de forma inconsciente. Algumas vezes essa influência fica explícita, em outras, não; porém, a presença de outros textos ou de conceitos relacionados sempre será existente, haja vista que nenhum texto surge do zero, os textos já existentes não podem ser anulados.

Segundo Bloom (1997), essa influência consciente ou não causa nos escritores uma angústia em relação à tradição literária porque ao mesmo tempo que esta o constitui ela também o ameaça, tanto em vista que ela é inspiração e, simultaneamente, impede-o de criar algo completamente inovador. Funciona como uma relação de amor e ódio, em que o escritor não consegue se desvencilhar do que foi escrito, mas quer escrever algo insólito.

Ainda de acordo com o autor, todo escritor se constrói na medida em que sua obra se opõe ao passado e tenta, de alguma forma, modificá-lo. Dessa maneira, a teoria de Bloom pode ser comparada à de Perrone Moisés, isto é, a intertextualidade parte de um enfrentamento de convicções e também pode ser relacionada com a crítica formal e a crítica das fontes, em que só se vê na história literária uma sequência de conflitos de gerações ansiosas por afirmar sua originalidade.

Por vezes, o autor que escreve tem conhecimento sobre alguns textos que já abordaram o assunto sobre o qual ele está escrevendo e os utiliza como base para seu texto, contudo, também é possível que o autor desconheça esses textos e pense estar escrevendo algo novo, quando, na realidade, não está. Como diria Barthes: “na literatura, tudo existe: o problema é saber onde” (BARTHES, 1984, p. 330). Ou no dizer de Sollers: “todo texto situa-se na junção de vários textos dos quais ele é ao mesmo tempo releitura, a acentuação, a condensação, o deslocamento e a profundidade”. (SOLLERS *apud* SAMOYAULT, 2008, p.17).

O que podemos, portanto, perceber a partir das palavras de Sollers é que para haver a intertextualidade, é necessário que os textos utilizados como alicerces não sejam absolutos, é preciso algo novo, uma nova perspectiva, uma nova consideração sobre o tema, é preciso que haja um aprofundamento do assunto para que o texto não seja uma mera cópia dos textos já existentes. De acordo com Samoyault (2008), no subcapítulo intitulado “A memória melancólica”, nós repetimos pensamentos, mas de forma modificada, porque embora os pensamentos sejam os mesmos, cada pessoa manipula o pensamento das ideias de forma diferente e refletir de forma distinta é renovar, porém, é necessário ressaltar que, por mais inovador que um pensamento seja, ele ainda é, de certa forma, uma lembrança de um pensamento já existente, você tendo conhecimento disso ou não.

Considerando que nenhum texto pode evitar a intertextualidade com os textos já existentes, ainda no subcapítulo já mencionado, a autora comenta que a noção de autoria, originalidade e propriedade se tornam relativas, já que não é possível afirmar em caráter absoluto a quem pertence ou quem escreveu por primeiro algo e o que fazemos é tentar identificar onde sucedeu a primeira ocorrência e designamos quem foi o primeiro, mas nunca teremos certeza, tendo em vista que, na antiguidade, muitos textos se perderam; logo, não podemos afirmar que algo já não havia sido escrito. Para Bloom (1997), a originalidade é neste caso

entendida como um efeito da apropriação modificadora da forma da origem, ou seja, é original o texto que mesmo abordando algo que já foi muito discutido, traz algo a mais, torna-se mais complexo.

Oficialmente, o termo intertextualidade foi desenvolvido e utilizado pela primeira vez por Julia Kristeva em seu livro intitulado *Semiótica do romance* (1978), mais especificamente no terceiro capítulo “A palavra, o diálogo e o romance”. De acordo com a autora, a intertextualidade se faz presente quando fica explícito que o texto tem relação com outro texto; entretanto, para que isso aconteça, não é necessário estar declarado que o autor fez uso dos demais escritos para a construção do seu, mas é preciso que o leitor perceba, já conhecendo as outras obras, que há uma semelhança entre outra determinada obra e que, apesar de às vezes não se fazer totalmente explícita, a relação fique perceptível nas entrelinhas do texto, ou seja, a intertextualidade também depende do leitor, como diria Jenny, a sensibilidade dos leitores a repetição pode variar “tal sensibilidade existe evidentemente em função da cultura e da memória de cada época” (JENNY, 1979, p. 5), isto é, duas pessoas podem ler o mesmo livro e encontrar intertextualidades diferentes devido às suas vivências que são únicas e particulares.

Kristeva também afirma que “todo texto se constrói de um mosaico de citações, todo texto é a absorção e a transformação de outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 64), ou seja, para a autora, todo texto é, na verdade, a junção de muitos textos já presentes na sociedade, textos estes que as pessoas leem e após compreenderem e refletirem sobre o assunto transformam em um novo texto com as suas perspectivas e as opiniões presentes nos escritos anteriores. Seguindo esse pensamento, pode-se citar o conceito de “refiguração” de Ricoeur, que nas palavras de Gagnebin seria “a transformação da experiência temporal do leitor, apela para um conceito enfático de leitura como atividade específica de recepção e de reapropriação transformadora” (GAGNEBIN, 2006, p. 174), isto é, o leitor lê, absorve e modifica.

Apesar de Kristeva ter sido a primeira a utilizar o termo intertextualidade, Bakhtin foi o primeiro autor a falar que todo texto é construído a partir de outro texto. Mesmo não utilizando este termo especificamente, em seus estudos, Bakhtin introduziu a ideia de múltiplos discursos presentes nos textos. O texto, nesse caso, seria um local onde ocorreriam trocas de partes de enunciado. Seguindo esse pensamento, tudo se torna intertextual, já que no processo de dialogia de Bakhtin os

enunciados afirmados por alguém passam a fazer parte de todos os enunciados existentes, numa cadeia infinita.

Seguindo a ideia de múltiplos discursos, Calvino (1990) em *Seis propostas para o próximo milênio*, comenta sobre a multiplicidade de vozes que pode ser comparada ao conhecimento (múltiplos saberes). De acordo com Calvino, o escritor necessita se preocupar em dialogar com o conhecimento do leitor, caso contrário, as referências diretas ou indiretas não farão sentido. Seguindo esse pensamento, Samoyault (2008) acrescenta que é necessária uma adaptação de um mesmo assunto pensando em públicos diferentes, haja vista que cada leitor é único.

Ainda para Calvino (1990), o texto fictício deve e pode ser visto como um texto de informação, Calvino cita como exemplo o romance sendo um tipo de enciclopédia, a multiplicidade não se faz explícita, o texto pode até parecer ser apenas uma obra de entretenimento, mas há informações a serem colhidas, pois cada escritor tem experiências, leituras, conhecimentos e formas de pensar diferentes; logo, cada escritor é uma enciclopédia diferente com informações distintas. Além disso, não apenas o escritor é uma enciclopédia, mas o leitor também, e, dessa forma, há a presença de inúmeras vozes dentro de um texto, como, por exemplo, a do escritor, a do leitor, as das personagens, a dos narradores etc.

É uma tendência histórica que os estudos sejam cada vez mais especializados em uma só área, e há algum tempo que tal especialização tem ficado cada vez mais específica, mas a literatura continuará a ser pluralista, pois ao entrar em contato com um texto, o leitor entra em contato com diferentes áreas e informações distintas, tal como experimentamos o mundo e não apenas como organizamos a ciência.

Dällenbach (1979) estabelece uma discriminação entre intertextualidade geral, que seriam relações intertextuais entre textos de autores diferentes, e a restrita, que seriam as relações intertextuais entre textos do mesmo autor, ele ainda divide a intertextualidade em externa, que seria a relação de um texto com outro texto, e interna, que seria a relação de um texto consigo mesmo. Mas antes desses conceitos, a intertextualidade foi vista, inicialmente, pela crítica idealista como influências e fontes, posteriormente, a crítica formal procurou descobrir textos dentro do texto.

Para Samoyault (2008), o termo intertextualidade foi tão utilizado que se tornou uma noção ambígua do discurso literário, mas a verdade é que herdamos, como diz

Jenny “um termo ‘banalizado’ [...] a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando de sentido” (JENNY, 1979, p. 15), ou seja, independente de toda a carga semântica que o termo carregue ao longo dos séculos, neste trabalho nós não vamos considerar a intertextualidade como um plágio, uma alusão ou uma fonte e sim como uma transformação, uma reescrita, como um texto, um conceito, uma temática, que foram transformados de alguma maneira em outro texto, com outro conceito e um novo entendimento sobre a temática.

Então por qual motivo utilizar a palavra transtextualidade e não a palavra intertextualidade no título deste estudo? Simplesmente porque, como já citamos, o termo pode ser entendido de diversas maneiras. Por isso optamos por utilizar transtextualidade de Gérard Genette (1982) que é definido como tudo o que coloca um texto em relação manifesta ou secreta com outros textos e é dividido em cinco modalidades de diálogos transtextuais, sendo eles a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a architextualidade e a hipertextualidade. Em suma, entendemos neste estudo intertextualidade como sinônimo de transtextualidade.

Após elucidar a escolha do título, faz-se necessário esclarecer o motivo pelo qual escolhemos essa autora e a razão pela qual trabalharemos com seus contos e não com seus romances.

Durante a pesquisa, percebemos que a escritora Lygia Fagundes Telles vem sendo objeto crescente de estudos nas academias, encontramos dissertações e teses que se debruçavam sobre seus romances e contos sob diversas óticas; trabalhos sobre o feminismo, o erotismo, sob o viés do fantástico e da literatura comparada, porém, também notamos que, dada sua vasta obra, alguns contos e romances ainda não foram estudados de forma aprofundada, como é o caso do livro *A disciplina do amor* que, embora citado em diversos trabalhos, ainda não teve seus contos analisados especificamente. Também constatamos que até mesmo o livro *Antes do baile verde*, que já foi bastante estudado, possui alguns contos que ficam esquecidos ou em segundo plano nas pesquisas.

Com base no fato de ainda haver muitas questões para serem estudadas na obra de Telles, optamos por trabalhar com alguns de seus contos e não com um romance devido ao fato de que, ao contrário dos romances que enredam o leitor

lentamente, apresentando os elementos aos poucos, os contos apresentam em um espaço curto todos os elementos que se condensam e se misturam e, às vezes, até inexistem.

Os elementos são apresentados de forma impactante sobre o leitor e essa é a maior artimanha que um bom conto utiliza para conquistar e envolver o leitor: o impacto.

Edgar Allan Poe apresenta um favoritismo por textos mais curtos, poemas e contos “to be read in one sitting”³. Em uma resenha crítica sobre as narrativas de Hawthorne, Poe escreveu que:

Pronuncio-me sem vacilar pelo conto em prosa [...] Refiro-me à narrativa curta, cuja leitura atenta requer de meia hora a uma ou duas horas. Dada a extensão, o romance comum é criticável [...] Como não pode ser lido de uma só vez, se vê privado da imensa força que deriva da totalidade. Os acontecimentos do mundo exterior que intervêm nas pausas da leitura modificam, anulam ou rebatem, em maior ou menor grau, as impressões do livro [...] O conto breve, ao contrário, permite ao autor desenvolver plenamente seu propósito [...] Durante a hora da leitura, a alma do leitor pertence submissa à vontade daquele. (POE *apud* CORTÁZAR, 2011, p. 121).

Para o autor, a teoria do conto era parecida, de certa forma, com a teoria poética, haja vista que o conto deveria obter certo efeito sobre o leitor, assim como a poesia, e esse efeito se daria por meio de um incidente criado e combinado da melhor maneira possível pelo autor. Poe compreendeu antes de todos o segredo para diferenciar um conto de um capítulo de romance e, para fazer daquele um grande gênero, o autor entendeu que, devido ao tamanho, era necessária apenas a intensidade do acontecimento em si, ou seja, que todos os comentários sobre o acontecimento, todas as descrições e diálogos marginais eram desnecessários e deveriam ser suprimidos e que apenas as explicações e interlocuções que fossem realmente importantes para a trama precisariam aparecer. Em suma, a palavra-chave é economia e todo rodeio é dispensável, a não ser que seja um falso rodeio para confundir o leitor.

Entretanto, a brevidade do conto não impede que ele perdure no imaginário do leitor, ao contrário, por vezes o conto é tão impactante que fica na cabeça do leitor o resto da vida.

³ “Para ser lido de uma só vez”. (Tradução livre).

Cortázar acredita que “o conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse” (CORTÁZAR, 2011, p. 122-123), ou seja, o acontecimento do conto deve ser intenso para prender a atenção do leitor, um conto que não prende o leitor é um conto fracassado, pois o principal objetivo do conto deve ser o de fazer o leitor sentir profundamente, deve ser o de despertar no leitor uma curiosidade que o faça ler sem parar até o final do texto.

Os contos apresentam diversas facetas, detalhes que podem ser percebidos por alguns leitores e passar despercebidos por outros. Nos múltiplos caminhos que os contos exibem, cada leitor faz uma leitura única e particular.

Lucas comenta que Lygia Fagundes Telles, desde o início, já exibia uma “intrínseca vocação para história curta, que exige ação condensada e virtuosismo técnico capaz de criar caracteres em sumários lances e de explorar tensões dramáticas em cenas objetivas e diálogos curtos” (LUCAS, 1999, p. 13), pois começou com contos orais e depois passou para escritos. Começou sua carreira com os textos curtos e o traço mais marcante de um conto é a objetividade, é saber o momento certo pra jogar a lança e acertar o alvo que é o leitor.

Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1998), Lygia Fagundes Telles assevera que:

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 vitalidade que eu puder dar, porque nenhuma delas vai durar. Isso quer dizer que, com elas, eu preciso seduzir o leitor num tempo mínimo. [...] Preciso ser rápida infalível. O conto é, portanto, uma forma arrebatadora de sedução. É como um condenado a morte, que precisa aproveitar a última refeição, a última música, o último desejo, o último tudo. (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 29).

Lygia Fagundes Telles realmente possui um talento para escrever contos de qualquer vivência, ela pode tirar uma história impactante e curta, é importante ressaltar que o conto “Helga” surgiu após a leitura de uma notícia de jornal e que “Seminário de ratos” teve sua origem em um seminário contra roedores em São Paulo, ou seja, aspectos da realidade circulam a escritora e servem de base para sua criação literária.

É impressionante o detalhamento da criação de Lygia Fagundes Telles, a atenção com cada pormenor que inicialmente pode parecer insignificante, mas que assumem uma dimensão importante quando percebida por leitores atentos, é o caso da xícara em “Verde lagarto amarelo” que representa o sentimento de inferioridade que Rodolfo sente quando se compara com o irmão Eduardo, quando Rodolfo vai servir café ao irmão, ele fica com a xícara rachada enquanto dá ao irmão a xícara boa.

É uma característica da escrita da autora que os objetos tenham um papel preponderante, passando a significar mais do que aquilo que representam em sua superfície. De acordo com Coelho, a técnica de Lygia Fagundes Telles é a que poderíamos chamar de “arte da alusão”, “arte da elipse” (COELHO, 1971, p. 144), em que, por meio de elementos isolados, aparentemente insignificantes, todo um drama pungente desoculta-se”.

Com base no que foi apresentado, o objetivo desta dissertação é analisar a questão da memória das personagens e como a escritora estabelece as transtextualidades ao longo de sua criação.

Esta dissertação divide-se ainda em três capítulos, sendo o primeiro mais sucinto e os últimos mais extensos. O primeiro tem por objetivo comentar um pouco sobre a escritora paulistana Lygia Fagundes Telles com a finalidade de conhecer mais sobre sua história e algumas experiências, essas informações serão relevantes para as análises do terceiro capítulo, haja vista que a obra *A disciplina do amor* está permeada por fatos biográficos da autora.

O segundo capítulo dedicou-se à análise dos contos da obra *Antes do baile verde* e está organizado em seções, sendo elas: 2.1 Os objetos, 2.2 Verde lagarto amarelo, 2.3 Apenas um saxofone, 2.4 Helga, 2.5 A caçada, 2.6 A janela e 2.7 Natal na barca. Nesse capítulo serão abordados os diferentes tipos de memória que cada personagem apresenta, verificamos como a lembrança inicia – se é a partir de uma pessoa, objeto ou situação – quais sentimentos ela desencadeia – se eles são bons ou ruins, dolorosos ou saudosistas – e classificamos as memórias entre voluntárias e involuntárias.

O terceiro e último capítulo, abordou a análise dos contos da obra *A disciplina do amor* e também está organizado em seções, sendo elas: 3.1 Memória de infância, 3.2 Memória leitora, 3.3 Memória feminista e escritora e 3.4 Memória de denúncia. Nesse capítulo foram analisados pontos da biografia da escritora Lygia

Fagundes Telles que podem ser percebidos dentro dos contos e como esses fatos interferem na sua escrita e influenciam suas personagens e as memórias delas nos contos.

Em ambas as obras, todos os contos terão as personagens e a questão da memória analisados, comentamos sobre o motivo que desencadeia as lembranças e fizemos alguns apontamentos de transtextualidade dentro de algumas das histórias.

É importante ressaltar que não analisaremos todos os contos presentes nas duas obras devido ao tempo disponível para a elaboração deste estudo, sendo assim, selecionamos os contos em que a questão da memória era mais evidente e relevante.

1. A ESCRITORA LYGIA FAGUNDES TELLES

Lygia de Azevedo Fagundes nasceu em São Paulo no dia 19 de abril de 1923, e foi a quarta filha da família; seu pai, Durval de Azevedo Fagundes, era advogado e exerceu os cargos de delegado e promotor público em diversas cidades do interior paulista, razão pela qual a escritora passou sua infância mudando-se constantemente; sua mãe, Maria do Rosário Silva Jardim de Moura, era dona de casa. A autora é uma das mais importantes escritoras contemporâneas pós-modernas.

Lygia Fagundes Telles, em entrevista ao site Portal Literar (16 de outubro de 2012), disse que era acostumada desde pequena a inventar histórias para adultos e outras crianças, essas histórias mexeram com ela e, em pouco tempo, ela resolveu começar a escrever seus próprios contos. Seus primeiros textos foram escritos nas últimas páginas de seus cadernos escolares e tinham como finalidade serem contados em rodas de histórias domésticas.

Em 1936, seus pais se separam, porém não assinam legalmente o divórcio; dois anos depois, ela publica, com a ajuda financeira de seu pai, seu primeiro livro de contos intitulado *Porção e Sobrado*. No ano seguinte, ela termina o ensino fundamental e em 1940 ela ingressa na Escola Superior de Educação Física ao mesmo tempo que frequenta o curso pré-jurídico.

Em 1941, a autora inicia a faculdade de Direito e começa a participar de debates literários, nos quais conhece inúmeros escritores como, por exemplo, Oswald de Andrade. No mesmo ano ela termina o curso de Educação Física.

É importante ressaltar que os dois cursos escolhidos por Lygia Fagundes Telles e até mesmo o ato de escrever como profissão eram carreiras mais masculinizadas na época e suas escolhas causaram repercussão, porém devido ao suporte recebido de sua mãe, ela não se importou com o eco da sociedade sobre o assunto. No texto *A mulher escritora e o feminismo no Brasil*, a autora expõe que sua mãe disse que não sabia se suas escolhas iriam ajudar em um casamento, “mas você está somando diplomas, pode trabalhar no que bem entender e isso é importante para uma moça pobre” (TELLES, 1997, p. 60).

Em 1950, casou-se com o jurista Goffredo da Silva Telles Junior e passou a assinar seus livros como Lygia Fagundes Telles. Em 1952 dá à luz seu único filho, Godofredo da Silva Telles Neto – a quem dedica o livro *A disciplina do amor* - e em

1960, por brigas decorrentes de ciúmes, separa-se, mas, da mesma forma que seus pais, não faz isso legalmente. Em 1962 foi morar junto com o filho e com Paulo Emílio Salles Gomes e, por ainda ser legalmente casada, provocou um escândalo na sociedade da época.

Em suas obras sempre há algo verde. De acordo com o site Releituras (2018), isso se deve ao fato de que, em sua infância, seu pai a levava para casas de jogos onde ele geralmente jogava no verde na roleta. Em entrevista ao site, a autora disse que como ela joga com as palavras e sempre preferiu o verde também, a cor se faz presente de uma forma ou de outra em sua ficção, pois é a cor da esperança – e isso ela diz ter aprendido com seu pai.

De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em *Dicionário de símbolos* (2001), o verde sempre esteve ligado de uma forma ou de outra à esperança, logo, faz sentido que desde pequena a autora tenha aprendido a ter expectativas boas em relação à cor. Embora ela tenha ultrapassado essas expectativas, haja vista que há uma diversificação no emprego da cor verde em suas obras, que pode realmente simbolizar a esperança, como no conto “Natal na barca”, no qual o rio esverdeado passa a ser visto como uma imagem da fé que ajudou a criança a melhorar de sua enfermidade ou pode significar algo negativo, como em “Verde lagarto amarelo”, onde os irmãos comiam as uvas sempre verdes porque Eduardo não esperava que elas amadurecessem, é como se Rodolfo fosse obrigado a comê-las verdes ou ficar sem nenhuma uva, ele não tem a opção de esperar madurar como gostaria; e/ou a própria relação da cor verde com a inveja que Rodolfo sente do irmão.

Lygia Fagundes Telles é uma escritora de linhagem humanista que possui características do período denominado como pós-45, tendo em vista que ela escreve investigando as experiências humanas. A autora apresenta em seus contos uma sondagem psicológica constante das personagens.

Telles inicia sua escrita ficcional com o livro de contos *Porão e Sobrado* (1983) – seu livro de estreia já era um prenúncio do gênero que teria predominância em sua produção literária: o conto.

Seis anos depois da publicação de *Porão e Sobrado*, a autora lança outro livro de contos intitulado *Praia Viva*. Apesar dos dois livros possuírem qualidade, a própria autora os considera livros falecidos e por isso ela proibiu a reedição deles.

Na reedição de seus livros pela editora Rocco, do que a autora considera sua “obra definitiva”, Lygia Fagundes Telles excluiu mais um livro de contos intitulado *O cacto vermelho*, com o qual recebeu o prêmio Afonso Arinos da Academia Brasileira de Letras. A autora explicou que tem uma indisposição por suas três primeiras obras e considera que elas não apresentam tanta qualidade quanto às demais e por isso não gostaria que as novas gerações gastassem tempo lendo-as, em um país, como o Brasil, onde poucos são os leitores, estes devem ler aquilo que melhor um autor pode produzir.

Em *Cadernos de literatura brasileira* (1998), Antonio Candido vai ao encontro do pensamento da autora, pois ele considera que o romance *Ciranda de Pedra* (1954) – quarto livro de Lygia e primeiro romance - é o marco de maturidade e porque não dizer de qualidade da autora.

Esse livro faz grande sucesso com os críticos e com o público e apresenta praticamente todos os temas que acompanham a produção de Telles até os dias atuais, como, por exemplo, a morte, a solidão, a rejeição, a fuga e a loucura. É fato que a obra de Telles não aborda apenas estes temas; entretanto, esses são os que possuem maior ênfase, principalmente em seus contos.

A obra da escritora é classificada, segundo os críticos literários, por exemplo, Óscar Lopes, como uma prosa intimista, já que Telles constrói com muito cuidado a parte psicológica e os estados mentais de seus personagens. Para isso, muitas vezes ela utiliza do fluxo de consciência, que permite que o leitor se infiltre nos pensamentos dos personagens. Porém, mesmo com uma construção intimista, ela não se desvincula do tempo e do espaço, que são muito importantes e merecem destaque em suas produções.

Uma das principais características de escrita da autora, já que ela aborda as experiências humanas, sobretudo as interiores, é a construção dos sentimentos dos personagens – um exemplo disso é o que ela faz com maestria em “Venha ver o pôr do sol”, quando descreve o rancor de Ricardo por não ser rico e, dessa forma, não poder ter sua amada ou em “Verde lagarto amarelo”, quando ela retrata o sentimento de inferioridade de Rodolfo em relação ao irmão.

Além disso, suas personagens, em particular as femininas, são complexas e misteriosas, o que fica claro na construção de Raquel, de “Venha ver o pôr do sol”, já que o leitor não consegue realmente compreender o que se passa no interior da personagem, diferentemente de Ricardo, cujos sentimentos, ao final do conto, o

leitor consegue facilmente perceber; ou, ainda, em “Apenas um saxofone” onde Luisiana está mergulhada em suas lembranças, mas o leitor se quer sabe seu nome verdadeiro ou ainda em “Os objetos”, tendo em vista que não sabemos se Lorena realmente ama Miguel, mas sabemos que ele a ama, embora seu casamento não seja mais feliz como foi no passado.

Lygia Fagundes Telles também é uma escritora engajada com a política e essa é uma das razões pela qual esse tema se faz presente direta ou indiretamente em seus contos.

Em “Venha ver o pôr do sol”, essa questão aparece de forma velada ao dar a impressão de que a única forma que Raquel teria de enriquecer seria estando com um homem rico e por isso a personagem demonstra tanto medo de que seu parceiro descubra seu encontro com Ricardo e a abandone, já que nem ela nem ele, por serem pobres, teriam meios para “consertar a vida” (TELLES, 1970, p. 2) dela. Vale ressaltar que o conto em questão apresenta uma transtextualidade com o conto *The cask of Amontillado* de Edgar Allan Poe na temática da vingança e na construção de uma ambientação sombria, embora Telles escreva em terceira pessoa e Poe em primeira, é no conto de Lygia Fagundes Telles que o leitor está mais propício a compreender o assassino, já que lhe é informado o motivo do crime – amor não correspondido – enquanto no texto de Poe o leitor sabe que o crime deriva de uma ofensa, mas não sabe exatamente o que aconteceu.

Em seu livro *As meninas* (1973) – um dos mais premiados, que recebeu o Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras, o Jabuti da Câmara Brasileira do Livro e o Ficção da Associação Paulista de Críticos de Arte – narra a história de três meninas que vivem em um internato, sendo uma drogada, uma guerrilheira e uma burguesa e apresenta três focos narrativos diferentes, sendo um depoimento sobre a ditadura militar.

No livro *A academia do fardão e da confusão* (1999) de Fernando Jorge, Lygia Fagundes Telles comenta que:

Eu sempre fui uma escritora engajada, mas, na hora de falar de escritores engajados, sempre esquecem de mim. Esquecem-se que, em *As meninas*, que foi publicado nos anos 70 pela José Olympio, uma das personagens principais é subversiva. E naquele livro existe a descrição meticulosa de uma sessão de tortura. Tentam fazer de mim uma escritora que não sou. (TELLES *apud* JORGE, 1999, p.439).

Vale ressaltar que Lygia Fagundes Telles não é apenas uma escritora engajada no que diz respeito ao contexto político do país, mas também em relação aos movimentos culturais e de comportamento, como o feminismo, já que a maioria das personagens principais de sua obra são mulheres.

Atualmente, Lygia, além de escrever, também exerce a função de advogada, mas sua principal ocupação é a de escritora.

2. CONFIGURAÇÕES DA MEMÓRIA E TRANSTEXTUALIDADE EM *ANTES DO BAILE VERDE*

Destaca-se, não só pela diversidade de temas apresentados, mas também pela profundidade com que as personagens mergulham em seus dramas existenciais, seja este encontrado no passado e reativado pela memória, seja no presente da enunciação ou ambos simultaneamente.

Exemplo disso é o conto que dá título ao livro, em “Antes do baile verde” Tatisa se vê dividida entre cuidar do pai doente, sua obrigação moral ou sair para pular carnaval, seu desejo de diversão e prazer. Ou “Verde lagarto amarelo” onde a visita de Eduardo desperta memórias de inferioridade ao irmão Rodolfo, sentimento esse que ainda se faz bem presente para a personagem.

2.1 OS OBJETOS

Em “Os objetos”, primeiro conto do livro *Antes do baile verde*, nota-se a cena do dia a dia de um casal. Lygia Fagundes Telles relaciona tempo e memória ao cotidiano de Miguel e Lorena que se encontra em desarmonia, tiveram um passado feliz, mas o presente é complicado, pois sofreu o desgaste do tempo e está enfraquecido. O narrador é em terceira pessoa e o conto é construído pelo diálogo das personagens e pela descrição dos fatos por parte do narrador.

A narrativa se inicia com Miguel olhando para um globo de vidro e, ao pegar o objeto, sua memória retoma a infância, ele relembra das bolhas de sabão que soprava quando criança, que o melhor canudo era o de mamoeiro e indaga se Lorena também costumava brincar de fazer bolhas de sabão. Lorena estava a confeccionar um colar de contas e vai colocando-as em um fio de linha preso à agulha e não prestou atenção na pergunta do marido. Miguel começa então a fazer várias perguntas a ela enquanto os objetos presentes na sala do apartamento onde moram trazem memórias da personagem.

Embora Lorena entre na conversa sobre os objetos e até rememore algumas coisas como a bandeja que ela tanto gostou no antiquário, mas não comprou porque o dinheiro estava acabando, a relação dela e de Miguel para com os objetos é diferente, enquanto para Miguel os objetos têm sentido e precisam cumprir sua

função, a existência deles pode ser maior que a vida de uma pessoa, os objetos possuem grande importância, ele praticamente humaniza os objetos quando sussurra para o anjo e fala que “agora sim, agora é um anjo vivo” (TELLES, 1999, p. 12). Ou quando diz que não é para Lorena chamar a adaga e o anjo de bugigangas porque “o anjo vai correndo contar para Deus” (TELLES, 1999, p. 13). Para Lorena, objetos são apenas objetos, eles são substituíveis e se não têm utilidade, podem ser jogados fora.

A divergência de pensamento das personagens em relação aos objetos demonstra a falta de sintonia entre o casal:

[...] E apartou os olhos molhados de lágrimas, de costas para ela e inclinando para o abajur. – Veja, Lorena, veja... Os objetos só têm sentido quando têm sentido, fora disso... Eles precisam ser olhados, manuseados. Como nós. Se ninguém me ama, viro uma coisa ainda mais triste do que essas, porque ando, falo, indo e vindo como uma sombra, vazio, vazio. É o peso de papel sem papel, é o cinzeiro sem cinzas, o anjo sem anjo, ficou aquela adaga ali fora do peito. Para que serve uma adaga fora do peito? (TELLES, 1999, p. 13).

Observa-se, na citação acima, que Miguel compara-se a um objeto, é como se ele quisesse chamar a atenção de Lorena para o fato de que, da mesma forma que ela não se importa com os objetos do apartamento, ela também não dá a devida consideração ao marido, porém, para ele, a situação é pior porque os objetos não podem ir a lugar nenhum e ele pode e não vai, apenas permanece triste.

Miguel utiliza metáforas para tentar expor seus sentimentos, para demonstrar que não há sentido em um peso de papel sem papel, como se não houvesse sentido um casamento sem amor, mas, para além das metáforas, ele é mais específico quando sussurra ao anjo e Lorena pergunta o que Miguel disse e ele responde “que você não me ama mais” (TELLES, 1999, p. 12). Ela não se importa em tentar contradizer isso porque sabe que não o convencerá “adianta dizer que não é verdade?” (TELLES, 1999, p. 13). E ela está correta, pois ele mesmo responde que “não, não adianta” (TELLES, 1999, p. 13).

Transformando o globo de vidro agora em uma bola de cristal, Miguel diz a Lorena que vê o futuro e nele ela está conversando com o pai que quer que ela o interne, “você está cansada, Lorena querida, você está quase chorando e diz que estou melhor [...] daí seu pai diz que não estou melhor coisa nenhuma, que não há esperança” (TELLES, 1999, p. 15). Em seguida, ele descreve que entrou na sala de

cabeça para baixo porque plantou uma bananeira e não conseguiu retornar e que ela não achou nenhuma graça, embora antes ela achasse. Lorena argumenta que tem medo que ele caia e quebre os copos, e que tudo despenca de seus bolsos e vira uma desordem, nesse ponto, o leitor fica meio perdido, pois até então era uma visão do futuro que Miguel estava tento no globo de vidro, mas quando Lorena se pronuncia, não fica claro se é apenas uma visão ou se a cena da bananeira já aconteceu de fato na vida do casal. É importante ressaltar que a preocupação dela não é com os copos e sim com o fato de que se os copos quebrarem ela terá que organizar a bagunça.

Outra coisa que não fica clara é se Miguel sofre ao não de alguma condição mental, porém, quando ele deixa o apartamento sorrateiramente, “saiu pisando leve” (TELLES, 1999, p. 17), o leitor entende que, embora ela tenha pedido para ele pegar o dinheiro, talvez não fosse sua intenção o deixa-lo ir sozinho comprar os biscoitos e quando o porteiro “foi-se afastando de costas. Teve um gesto de exagerada cordialidade” (TELLES, 1999, p. 17) soa como se o porteiro tivesse se assustado ao ver Miguel de porte de uma adaga.

Outra incógnita é se Lorena o ama ou não, já que em vários momentos ela o chama de forma carinhosa, “cuidado, querido, você vai quebrar os dentes” (TELLES, 1999, p. 11), “é um peso de papel, amor” (TELLES, 1999, p. 12), “era carríssima, amor. Nossos dólares estavam no fim”⁴ (TELLES, 1999, p. 13), mas não fica transparente para o leitor se esse sentimento é real ou não.

Há um saudosismo do passado por parte de Miguel, ele vive as lembranças, as recordações por meio dos objetos, já Lorena é mais realista, sabe que não pode voltar no tempo, que as oportunidades perdidas não retornarão, que não se pode voltar para fazer o que não fez e nem mudar o fez. Enquanto Miguel quer que ela perceba que eram felizes e não são mais, Lorena segue vivendo o presente sem se importar como ele está.

Para explicar a memória, Ecléa Bosi diz que:

Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-as com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo

⁴ Mantivemos a citação tal qual no livro.

tempo profunda e ativa, latente, penetrante, oculta e invasora. (BOSSI, 1994, p. 27).

Depois de tanto lembrar, e de suas memórias terem essa força e profundidade que a citação nos fala, Miguel, ao perceber que Lorena jamais lhe dará atenção como no passado, decide encerrar a conversa e tomar um chá com biscoitos, ela se propõe a fazer o chá com torradas porque o biscoito acabou, ele aproveita a oportunidade para dizer que vai comprar, ela diz onde sua bolsa está e ele pega o dinheiro dentro da bolsa verde que está em cima da cama, sente o perfume, como se despedisse, de um lenço manchado de batom que se encontra dentro da bolsa e se dirige ao elevador, ao mesmo tempo que desce, brinca com o botão do térreo com o T meio apagado, escuta sua amada gritar que a adaga sumiu, ao abrir a porta, responde, para si mesmo, que está com ele e passa apressado pelo porteiro.

Lygia Fagundes Telles deixa o final por conta do leitor, será que Miguel enfim foi consumido por suas lembranças ao ponto de desistir da própria vida? E Lorena, que enfim reparou em um objeto a ponto de notar seu sumiço, entendeu onde Miguel queria chegar com a conversa? O que a autora deixa claro para o leitor é o desespero da personagem ao dar falta da adaga “onde está a adaga?! Está me ouvindo Miguel? A adaga!” (TELLES, 1999, p. 17).

A memória apresentada nesse conto é saudosista por parte de Miguel, pois cultivava um apego à época feliz do casamento e nesse sentido é possível uma transtextualidade, ou, como diria Dällenbach (1979), uma intertextualidade geral, com o romance intitulado *Memórias de um velho* de Clodoaldo Freitas, no enredo, Milo, o protagonista do romance, conta que fixou residência em uma cidade do interior piauiense e, após contrair matrimônio com Guilhermina, acabou desiludindo-se com os desentendimentos diários com a esposa.

Os anos iniciais desse casamento mostraram-se muito prósperos, consolidados com o nascimento dos dois filhos do casal. Entretanto, segundo o narrador, a felicidade conjugal foi abalada pelo caráter genioso da esposa e os conflitos entre Milo e Guilhermina tornaram a vida conjugal insuportável, não é novidade que muitos casais, dentro e fora da literatura, nem sempre consigam a oportunidade de um convívio ideal, devido à ocorrência de incompatibilidade entre os cônjuges, dentre diversos outros motivos. Porém, selecionamos o romance em questão não apenas pela desarmonia entre os casais que aparecem em ambos,

mas também pelo fato de as duas personagens culpam a parte feminina pela inconsonância do casamento, enquanto Miguel culpa Lorena por não dispensar a atenção que deve ao marido e não o amar mais como antigamente, Milo culpa Guilhermina por não o respeitar como deve e por afrontar sua masculinidade sempre que possível.

Além da intertextualidade geral já apresentada, podemos ainda inferir uma intertextualidade restrita considerando a definição estabelecida por Dällenbach (1979), entre “Os objetos” e o décimo sexto conto do livro intitulado “Era mudo e um só”, no qual Manuel recorda um diálogo que teve com seu amigo Jacó quando ele soube de seu casamento. A conversa dos dois voltava-se para o fato de ser difícil ter uma companhia tanto quanto a solidão, na verdade, para Jacó, a solidão parecia até melhor do que dividir a vida com outra pessoa, “mas se é difícil carregar a solidão, mais difícil ainda é carregar uma companhia” (TELLES, 1999, p. 134). Por meio dessa lembrança, Manuel volta no tempo e percebe que a visão que tinha de Fernanda antes do casamento era bem diferente da atual, antes “ela é tão sensível, tão generosa, jamais pensará sequer em interferir na minha vida. “E nem eu admitiria” (TELLES, 1999, p. 134), porém, a realidade é outra, agora ele a enxerga como alguém que o priva de sua liberdade e o pior ele que não admitiria isso, encontra-se resignado “e se não vê a sombra das minhas assas é porque elas foram cortadas” (TELLES, 1999, p. 132).

Da mesma forma que em “Os objetos”, a rotina do casamento o foi matando aos poucos, em “Era mudo e um só”, o casamento se tornou um hábito, o relacionamento não é mais o mesmo e Manuel se sente preso, congelado ao relacionamento, é como se ele estivesse preso ao cartão postal no qual a uma foto dele, Fernanda e a filha Gisela, uma foto de aparências e nada mais, e que ele tanto imagina queimando, rasgando ou jogando no mar como uma forma de retomar sua liberdade, sua vida “nada é tão livre quanto o vendo do mar” (TELLES, 1999, p. 140). Mas que, ao final do conto, ele guarda no bolso quando sua esposa o chama para a realidade e percebe que também está na foto, também faz parte do postal, que está preso ao cartão da mesma forma que ao casamento e que nunca mais vai “amar ou deixar de amar sem nenhum medo, nunca mais o medo de empobrecer, de me perder, já estou perdido! Poderei eu tomar um trem ou cortar os pulsos sem nenhuma explicação?” (TELLES, 1999, p. 140), ou seja, sua liberdade nunca mais poderá ser recuperada, ele sempre terá que dar satisfação de tudo e para todos, se

não for para a mulher e para a filha será para o sogro que já o havia alertado antes do casamento de que “Fernanda vai querer o mesmo nível de vida que tem agora” (TELLES, 1999, 138). A personagem, na sua reflexão, percebe que suas assas começaram a ser cortadas antes do matrimônio, quando teve que deixar de ser jornalista para trabalhar com o sogro e com máquinas agrícolas, “o caso é que detesto máquinas” (TELLES, 1999, p. 138) para manter o nível de vida a que a noiva estava acostumada.

2.2 VERDE LAGARTO AMARELO

É o segundo conto do livro e relata a visita de Eduardo, o irmão mais novo, a seu irmão mais velho, Rodolfo. A articulação entre objetos e palavras, sentimentos e memórias, desencadeia um processo de rememoração. O lembrar aqui é insuportável. Gagnebin diz que “é próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição.” (GAGNEBIN, 2006, p. 99). Rodolfo, mesmo com o passar dos anos, não conseguiu romper com seu passado, suas lembranças são angustiantes e a recordação é dolorosa, nas palavras de Sarlo, “o passado é sempre conflituoso” (SARLO, 2007, p. 09).

A construção do conto é intercalada com trechos que representam o passado e trechos que se situam no presente da narrativa. Gagnebin ressalta, em seu livro *Lembrar escrever esquecer*, que:

A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não esquecer o passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 55).

Fica claro no conto que o passado ainda se encontra vivo na mente de Rodolfo, e esse passado interfere no presente dos irmãos, referente ao fato da fidelidade ao passado não ser um fim, é importante lembrar que a memória completa inexistente e que é próprio do ser humano preencher as lacunas do modo que melhor lhe convém.

O mal-estar do conto se instaura já nas primeiras linhas quando Eduardo pergunta se o irmão está sozinho e Rodolfo responde mentalmente que “ele sabe

muito bem que estou sozinho, ele sabe que sempre estou sozinho” (TELLES, 1999, p. 18).

Como em outros contos, neste a solidão é um fantasma a rondar a personagem. O texto é estruturado em torno do diálogo dos irmãos, mas o foco narrativo é de Rodolfo, é ele quem conduz o leitor, ou seja, temos a presença do narrador-personagem, os eventos são apresentados por meio do foco narrativo em primeira pessoa de forma intradieética, isto é, temos uma narração em segundo nível (VOLLI, 2007) em que a diégese é contada por um personagem que participa da trama.

De acordo com Genette (1976), o narrador homodieético participa e se interessa pelo que acontece na história e isso diminuiu seu nível de confiabilidade. Rodolfo, além de homodieético, também pode ser classificado como autodieético porque ele não só participa e se interessa, mas também relata suas próprias vivências como personagem central da história.

Ao mesmo tempo que Eduardo parece ter uma benevolência para com o irmão, não se pode esquecer que é Rodolfo quem narra e que ele se vê como filho abandonado, como menos amado, e sua narração é uma narração de mágoa e de rancor. Não há como saber até que ponto Eduardo é, de fato, um irmão afetuoso, haja vista que há certa dose de crueldade em deixar Rodolfo pensar que ele também é um escritor agora, e em insistir que Rodolfo vá visitá-lo e seja padrinho de seu filho mesmo sabendo que a personalidade do irmão era oposta a tudo isso.

Rodolfo quer esquecer, mas não consegue, há algo que impulsiona a lembrança, que surge por estímulos externos, é como se a recordação estivesse adormecida e de repente fosse despertada, nas palavras de Sarlo, “propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada.” (SARLO, 2007, p. 09).

Rememorar nem sempre é uma escolha, por vezes somos obrigados a recordar mesmo sem querer. A respeito disso, Rossi comenta que:

Saber esquecer é uma sorte mais que uma arte. As coisas que gostaríamos de esquecer são aquelas de que melhor recordamos. A memória não só tem a incivilidade de não suprir a necessidade, mas também a impertinência de, frequentemente, aparecer a despropósito. (ROSSI, 2010, p. 7).

É como se Rodolfo não tivesse a sorte de saber esquecer, as memórias resgatadas trazem consigo um passado doloroso e cheio de culpa para o seu presente. Há os que chamam de revivescência, aquilo que entra de modo construtivo no presente. Para Ecléia Bosi “esta força, esta vontade de revivescência, arranca do que passou seu caráter transitório, faz com que entre de modo construtivo no presente” (BOSI, 1994, p. 74).

A culpa por ser obeso e a lembrança da mãe sempre dizendo que ele transpirava demais “não usava a palavra suor que era forte demais para seu vocabulário” (TELLES, 1999, p. 21) faz com que a imagem da obesidade seja algo extremamente negativo para a personagem e reflete em sua vida social, pois, por não atender ao estereótipo de beleza cultuado pela sociedade, ele vive na mais completa solidão, esquivando-se não só do irmão mais novo, mas também de todas as outras pessoas.

A visita de Eduardo o retira de sua reclusão, os dois conversam sobre literatura, relações familiares, e Rodolfo esconde seus escritos, mas o irmão os encontra: “seu novo romance? Posso ler? (TELLES, 1999, p. 27). Rodolfo não permite e fica surpreso ao entender que o irmão também está se aventurando a escrever agora “senti meu coração se fechar como uma concha. A dor era quase física” (TELLES, 1999, p. 27). Ser escritor era o que lhe particularizava, era na escrita que encontrava uma forma de manifestar sua identidade e agora isto está sendo “roubado” dele.

De acordo com Gagnebin, “quando alguém escreve um livro, ainda nutre a esperança de que deixa assim uma marca imortal [...] como se seu texto fosse um derradeiro abrigo contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte” (GAGNEBIN, 2006, p. 112). É como se o *status* de escritor fosse a única coisa que Rodolfo tivesse de bom em sua vida, mesmo que esse status não fosse o tradicional “escritor sim, mas nem aquele tipo de escritor de sucesso, convidado para festas, dando entrevistas na televisão: um escritor de cabeça baixa e calado, abrindo com as mãos em garra seu caminho” (TELLES, 1999, p. 25), percebemos, pela fala da personagem, que ele não se considera de sucesso, mas sabemos que ele tem êxito na profissão quando Eduardo diz que “procurei seu romance em duas livrarias e não encontrei, queria dar a uns amigos. Está esgotado Rodolfo? O vendedor disse que vende demais” (TELLES, 1999, p. 26), ou seja, a palavra sucesso não possui o

mesmo significado para personagem como para os dicionários, enquanto desde o minidicionário Rocha (1996, p. 586), que define como um “resultado bom ou mau, mas geralmente um resultado feliz”, até o aclamado dicionário Aurélio (2018) que determina como “conseguir algo de maneira favorável, obter resultado positivo ou de acordo com um projeto: bom sucesso, mau sucesso”, Rodolfo entende como estar inserido na sociedade, ser visto e considerado por ela uma pessoa importante.

Eduardo personifica uma pessoa de sucesso, teve o amor incondicional da mãe, tem uma esposa, Ofélia, e agora teria um filho, isto é, descendentes para repassar seu legado. Era magro, limpo, organizado, ele atendia as expectativas da sociedade e era visto por ela com bons olhos, enquanto Rodolfo era gordo, transpirava muito, era mal cheiroso, não tinha ninguém e era desorganizado “apanhou a pilha de jornais velhos que estava no chão, ajeitou-a cuidadosamente e esboçou um gesto de procura, devia estar sentindo falta de um lugar certo para serem guardados os jornais já lidos” (TELLES, 1999, p. 23).

Sobre o título do conto há duas considerações importantes, primeiro o amarelo que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2001), em várias culturas é dotado de uma conotação negativa, em Pequim, os atores se pintavam de amarelo para indicar a dissimulação da mesma forma Rodolfo se esforça para demonstrar afeto ao irmão que parece dedicar-lhe com sinceridade.

Outro aspecto é que o camaleão da família Chamaelonidade, a mais famosa dos lagartos, é capaz de se metamorfosear conforme o ambiente da mesma forma que Rodolfo age de modo dissimulado com o irmão, “o sopro do vento era ardente como se a casa estivesse no meio de um braseiro. Respirei de boca aberta agora que ele não me via, agora que eu podia amarfanhar a cara” (TELLES, 1999, p. 20).

Além disso, a personagem se sente o próprio lagarto “às vezes me escondia no porão [...] ficava ali imóvel, um lagarto no vão do muro” (TELLES, 1999, p. 25). Mas a ambiguidade se faz presente já que é Eduardo quem chega com “seu passo macio, sem ruído, não chegava a ser felino: apenas um andar discreto. Polido” (TELLES, 1999, p. 18) e o leitor fica com a pergunta sem resposta: quem é o lagarto afinal?

Ainda a respeito do título, vale comentar que a cor verde está associada ao ditado popular “verde de inveja” e é evidente ao longo do conto que Rodolfo morre de inveja do amor que a mãe dedicou a Eduardo e não a ele.

A escrita de Lygia Fagundes Telles é repleta de significação nos detalhes, os nomes das personagens do conto não foram escolhidos de forma aleatória, etimologicamente, de acordo com o *Dicionário de Nomes Próprios* (2018), Eduardo estaria relacionado a guardião de riquezas e da sorte, enquanto Rodolfo estaria ligado ao campo semântico de lobo famoso, a personagem não é famosa como gostaria, mas é conhecida por seu livro que é bem comercializado, e a palavra lobo no sentido figurado está associada de acordo com Aurélio (2018) a “uma pessoa que prefere se esquivar do convívio social, que expressa perversidade”; Rodolfo de fato não se sente confortável com convívios sociais e, de certa forma, é perverso em sua mente quando lembra que avisou o irmão que Júlio o esperava para acertar as contas e que, enquanto o irmão se encaminhava para a briga, ficou comendo os sequilhos e tomando o chocolate fumegante que o irmão deixou pela metade e visualizando Eduardo com um canivete enfiado no peito, porém sua maldade só ocorre em imaginação, já que a personagem vai ao encontro do irmão toda preocupada de que haja realmente um canivete e, ao encontrá-lo, só vê um arranhão fundo na testa e um pé torcido e até se oferece para carregá-lo até em casa “você não pode andar, eu disse apoiando as mãos nos joelhos. Vamos monta em mim. Ele obedeceu. Estranhei, era tão magro, não era? Mas pesava como chumbo” (TELLES, 1999, p. 27).

Por fim, a transtextualidade entre “Verde lagarto amarelo” e a história bíblica de Caim e Abel é evidente. Em Gênesis, somos informados de que Abel era pastor de ovelhas e Caim um lavrador, ambos ofereceram oferendas ao Senhor, mas Deus dedicou mais atenção a de Abel do que com a de Caim, este ficou irado e foi advertido pelo Senhor “Se bem fizeres, não é certo que serás aceito? E se não fizeres bem, o pecado jaz à porta, e sobre ti será o seu desejo, mas sobre ele deves dominar” (GÊNESIS 4:7). Caim não domina o seu desejo e tomado pela raiva leva seu irmão ao campo e o mata, quando Deus perguntou sobre o paradeiro de Abel ele respondeu “Não sei, sou eu guardador do meu irmão?” (GÊNESIS 4:9). Rodolfo, como já mencionamos, também aniquila o irmão em sua mente, embora não aja contra ele de fato e quando sua mãe, no dia da briga, questiona onde está seu irmão, ele responde “Não sei, não sou pajem dele” (TELLES, 1999, p. 27).

Da mesma maneira que Caim não consegue agradar ao Senhor, Rodolfo não consegue agradar a mãe, e essa ideia de que ele tem que ser tutor do irmão, saber onde ele está e protegê-lo o faz infeliz, pois ele se lembra da morte da mãe, para

poupar o irmão mais novo, seu pai contou apenas para ele que ela tinha pouco tempo de vida. Em sua memória, a dor excruciante da última festa de aniversário de sua mãe ainda se faz presente, ele recorda como se fosse hoje que Eduardo encontrou um caco de vidro no quintal e o enrolou em um fio de arame, era como se o arame fosse prata e o caco esmeralda, “com os olhos cozidos de tanto chorar, ajoelhei-me e fingindo arrumar-lhe o travesseiro, pousei a cabeça ao alcance da sua mão, ah, se me tocasse com um pouco de amor. Mas só via o broche.” (TELLES, 1999, p. 25). Broche esse que fechou a gola do vestido quando ele se despediu da mãe se perguntando “e eu, mãe, e eu?” (TELLES, 1999, p. 25).

Lucas *apud* Dora Lima (2002) salienta que a família é um dos “nós” mais difíceis de serem desmanchados; as lembranças ligadas ao seio familiar são as mais complicadas de se processar.

Para Lygia parece que todo o tecido social está doente, porque sua célula mater (a família) não funciona como deveria. Distanciamento, impessoalidade seriam as causas de infelicidade e, em última análise, da violência. Violência que não é só física [...], mas também psicológica. (LUCAS *apud* LIMA, 2002, p. 101).

O desejo de Caim de ser mais próximo mais amado por Deus o levou a violência física, enquanto o desejo de Rodolfo de ser mais próximo mais amado pela mãe o levou a violência imaginária, mas a uma dor psicológica bem real para a personagem.

2.3 APENAS UM SAXOFONE

No terceiro conto do livro, temos uma protagonista feminina mergulhada em suas lembranças. O conto se inicia com uma breve reflexão sobre a condição da mulher na sociedade, ao dizer um insulto em francês, Luisiana comenta que “sou mulher, logo, só posso dizer palavrão em língua estrangeira, se possível fazendo parte de um poema” (TELLES, 1999, p. 28). A personagem utiliza de sarcasmo ao escolher o francês, uma linguagem requintada, utilizada por uma elite, no dizer da Gagnebin “a língua da burguesia culta” (GAGNEBIN, 20006, p. 124), da qual a personagem participa e debocha.

A ironia é intensificada logo em seguida, quando ela apresenta o desagrado de Xenofonte, o professor intelectual com o qual ela, por vezes, deitava-se, por mulheres que dizem palavrão, um contraponto à sua condição de prostituta “uma puta erudita, tão erudita que se quisesse podia dizer as piores bandalheiras em grego antigo” (TELLES, 1999, p. 28).

A escolha da autora pelo nome Xenofonte foi proposital, vale lembrar que Xenofonte foi um filósofo grego que viveu no século IV a.C., era uma personalidade sexista e acreditava que a mulher deveria viver sob estreita vigilância, vendo e ouvindo o menor número de coisas possíveis para que não fizesse muitas perguntas.

Logo depois, o leitor é informado que se trata de uma mulher mais madura, e descontente com isso: “quarenta e quatro anos e cinco meses, meu Jesus. Foi tão rápido, não? Rápido. Mais seis anos e terei meio século, tenho pensado muito nisso e sinto o próprio frio secular que vem do assoalho e se infiltra no tapete (TELLES, 1999, p. 28).

Conforme Simone Beauvoir, “o que define o sentido e o valor da velhice é o sentido atribuído pelos homens à existência, é o seu sistema global de valores” (BEAUVOIR, 1980, p. 97), ou seja, o sistema de valores de Luisiana, cheio de máscaras e equívocos, não lhe permite enxergar nada de produtivo no processo de envelhecimento, há apenas a decadência.

A memória apresentada no conto é uma tentativa de retorno a um tempo feliz e perdido, funciona como um resgate, ao lembrar-se do saxofonista, a personagem lembra-se de si mesma, identifica sua própria identidade, nas palavras de Ricoeur “quando alguém se recorda de algo, se recorda de si” (RICOEUR, 2000, p. 128).

Luisiana sente o gosto do fracasso devido à perda da juventude, o processo de envelhecimento evidencia a impossibilidade de um recomeço e tudo o que resta para ela são as lembranças, “ele era a minha juventude, ele e seu saxofone” (TELLES, 1999, p. 33), nas palavras de Arantes, “não se deve esquecer de que para recuperar o tempo é preciso deixá-lo passar, é preciso perdê-lo. E recuperado já é essência a qual se deve guardar nas lembranças do que é transitório.” (ARANTES, 2016, p.33).

Há uma busca por paraísos perdidos, já que a protagonista não é mais jovem. A juventude é exaltada como símbolo do consumismo, do prazer, enquanto a velhice é a ausência de toda a diversão, de toda a felicidade.

Luisiana se enquadraria no que Xavier (2007) denominaria de corpo envelhecido, que experimenta o envelhecimento de modo dramático, transformando-se em um corpo deteriorado para os moldes da cultura vigente.

Ela é a narradora do conto em primeira pessoa, é rica, consumista, vive entre tapetes persas; e aceita tudo o que seu decorador, Renê, sugere, mesmo sabendo que tudo é uma farsa, “nem o pano era do Afeganistão nem ele era tão viado assim [...] um oratório falsamente antigo [...] e eu sabendo que estava sendo enganada e não me importando, ao contrário, sentindo um agudo prazer em comer gato por lebre” (TELLES, 1999, p. 29).

No primeiro parágrafo, as lembranças começam a aparecer:

Fazia menos frio no nosso quarto, com as paredes forradas de estopa e o tapetinho de juta no chão, ele mesmo forrou as paredes e pregou retratos de antepassados e gravuras da Virgem de Fra Angelico, tinha paixão por Fra Angelico. Onde agora? Onde? (TELLES, 1999, p. 28).

A personagem se reporta a um tempo em que os tapetes persas ainda não existiam. O que havia eram paredes de estopa, um tapetinho qualquer no chão e gravuras na parede.

Ela se encontra sozinha, pois havia despedido todos os funcionários “mandei a corja toda embora (TELLES, 1999, p. 28), e não sabe ao certo há quanto tempo está ali sentada, bebendo com calma para não ficar bêbada e viajando no passado.

Luisiana sente como se os sons chamassem por ela, “às vezes eu fechava os olhos e os sons eram como voz humana me chamando, me envolvendo, Luisiana, Luisiana!” (TELLES, 1999, p. 30); os sons são profundos em sua memória, são os sons de um saxofonista, sua antiga paixão, paixão essa que ela mandou embora, mas “trocaria tudo [...] para poder ouvir um pouco que fosse a música do saxofone, nem seria preciso vê-lo [...] eu me contentaria em saber que está vivo” (TELLES, 1999, p. 32). Há um conflito entre ser ou ter e a personagem é bem sucedida materialmente, mas lhe falta algo.

Ela tem origem em uma família desgastada, o pai não esperou que ela nascesse para ir embora, a mãe não viveu o suficiente para registrá-la, envolta nas lembranças de uma infância infeliz e sem referências, a personagem pensava em casar com um homem rico para se livrar da miséria. Ela realmente segue seu plano, mas isso a leva a uma solidão profunda.

Luisiana é o nome inventado pelo saxofonista, remete ao estado norte americano onde se localiza o berço do jazz, New Orleans. É quando a personagem reconhece a sua identidade escondida durante anos sob máscaras sociais. Não é revelado ao leitor seu verdadeiro nome em nenhum momento do conto. O nome recebido também simboliza um tempo perdido, “nasci naquela noite na praia e naquela noite recebi um nome que durou enquanto durou o amor” (TELLES, 1999, p. 31), mas é essa identidade que a singulariza, tanto que ela pede ao advogado, numa madrugada que vai a sua casa bêbada, que coloque em seu túmulo o nome Luisiana, afinal “uma puta bêbada, mas rica tem o direito de botar no túmulo o nome que bem entender” (TELLES, 1999, p. 31).

Há uma divisão temporal no conto entre o que a personagem foi e o que ela é agora, quando pensa no que o advogado pode achar dela querendo colocar outro nome em sua sepultura que não o seu, ela afirma: “já não me importo com o que pensa, ele e mais a cambada toda que me cerca [...] mas antes eu me importava e como” (TELLES, 1999, p. 31).

Há um jogo de representação social na cena em que o amante rico faz uma “brincadeira” para que a personagem descubra uma pérola que ele lhe daria e estava no fundo de um aquário; “e eu me fazia de menininha e ria quando minha vontade mesmo era lhe dizer que enfiasse a pérola no rabo e me deixasse em paz” (TELLES, 1999, p. 32). Fica claro nesse parágrafo que a personagem só aceita os jogos, a forma como é tratada e tudo mais que for necessário pelo dinheiro “é um grosso sem remédio, se não cuspiesse dólar eu já o teria mandado para aquela parte” (TELLES, 1999, p. 32).

Luisiana tem tudo, mas se sente morta por dentro, “tenho um iate, tenho um casaco de vison prateado, tenho uma coroa de diamantes [...] tenho um velho que me dá dinheiro, tenho um jovem que me dá gozo e ainda por cima tenho um sábio” (TELLES, 1999, p. 31), percebemos que, desde objetos de desejo, até o conhecimento e o prazer carnal, tudo se faz presente em sua vida, mas desde que seu amor se foi, a vida não tem mais sentido, “há muitos anos mandei embora o meu amado e desde então morri” (TELLES, 1999, p. 31).

Suas memórias estão tomadas pelo saxofonista, que ela conheceu no casamento da companheira do curso de dança, e por quem se interessou mesmo antes de o ver “ouvindo a música de um moço que eu ainda nem tinha visto [...] a melodia era mansa [...] nunca ninguém tinha tocado um instrumento assim”

(TELLES, 1999, p. 34). Luisiana se interessa pelo som e este pulsa dentro dela de maneira significativa; o saxofone é um objeto de grande importância, haja vista que todas as lembranças do músico estão acompanhadas do instrumento.

Porém, o saxofonista não atendia as suas expectativas “toda sua fortuna era aquele quarto com um banheiro mínimo. E o saxofone” (TELLES, 1999, p. 34). Ele é a representação do indivíduo que não se encaixa na sociedade consumista, ele é um artista e seus valores são outros, sua ambição era apenas “ter um dia um conjunto próprio. E ter uma viola de boa qualidade para ouvir Ravel e Debussy” (TELLES, 1999, p. 35), tocar seu saxofone e amar Luisiana era mais que suficiente no momento e para o futuro também não pedia muito, já ela “queria vê-lo mais independente, mais ambicioso. Você não tem ambição? Não usa mais artista sem ambição, que futuro você pode ter assim?” (TELLES, 1999, p. 36).

Com o passar do tempo, Luisiana se torna mais exigente “se você me ama mesmo, me leva agora a um restaurante, me compre já aqueles brincos, me compre imediatamente um vestido novo!” (TELLES, 1999, p. 35-36) e o saxofonista, tentando agradar a amada, começa a trabalhar mais e mais, mas ela percebe que ele não será capaz de atender a todos os seus desejos consumistas e pensa em abandoná-lo, “mas não tive forças, não tive, preferi que nosso amor apodrecesse” (TELLES, 1999, p. 36). Até que, por fim, como se a falta de ambição do parceiro a obrigasse, a personagem pede “se você me ama mesmo então saia e se mate imediatamente” (TELLES, 1999, p. 36) e é daí que surge a grande dúvida de Luisiana, pois se tudo o que ela pedia ele atendia, seria possível que a tivesse obedecido nessa situação também?

É interessante analisar a expressão “se você me ama mesmo”, inicialmente ela começa como uma brincadeira “se você me ama mesmo é capaz de ficar assim nu naquela duna e tocar o mais alto que puder até que venha a polícia?” (TELLES, 1999, p. 35-36), mas depois passam a ser mais sérias e relacionadas a coisas materiais, é como se o relacionamento que começou livre na praia – local em que dormiram juntos, livre sobre o céu palpitado de estrelas, pela primeira vez – aos poucos se tornasse cheia de cobranças e sufocante.

Fica claro que ela não pode vivenciar novamente o amor que alimentou sua alma na juventude, mas que ela não soube valorizar: “Eu era jovem e não pensava nisso como não pensava em respirar. Alguém por acaso fica atento ao ato de respirar? Fica, sim, mas quando a respiração se esculhamba. Então dá aquela

tristeza, puxa, eu respirava tão bem” (TELLES, 1999, p. 32-33). Ela não pensava que o amor fosse tão importante, até o momento que teve tudo o que sempre sonhou e, então, percebeu que faltava algo nesse tudo. O desfecho do conto é trágico, um possível suicídio e uma eterna solidão real.

Há uma transtextualidade entre esse conto e o quinto conto do livro intitulado “O moço do saxofone”, embora o tema central deste não seja a memória e sim a passividade de um homem traído, o saxofone configura-se como um objeto capaz de despertar lembranças em ambos os contos. No primeiro, Luisiana recorda do amado e, no segundo, o som do instrumento incomoda o narrador-personagem:

Justo nesse instante o saxofone começou a tocar de um jeito abafado, sem fôlego como uma boca querendo gritar, mas com a mão tapando os sons espremidos saindo por entre os dedos. Então me lembrei da moça que recolhi uma noite no meu caminhão. Saiu para ter o filho na vila, mas não agüentou⁵ e caiu ali mesmo na estrada, rolando feito bicho. Arrumei ela na carroceria e corri como louco para chegar o quanto antes, apavorado com a idéia do filho nascer no caminho e desandar a uivar que nem a mãe. No fim, para não me aporrinhar mais, ela abafava os gritos na lona, mas juro que seria melhor que abrisse a boca no mundo, aquela coisa de sufocar os gritos já estava me endoidando. (TELLES, 1999, p.45 - 46).

O som do saxofone abafado é o responsável por desencadear toda essa memória no narrador, da mesma forma é o som que desperta as recordações de Luisiana, porém, no caso dela, é a lembrança do som do saxofone e a música não está presente ali de fato no momento, a própria música é uma recordação.

Ainda é possível uma transtextualidade entre “Apenas um saxofone” e o oitavo conto do livro intitulado “A chave”, no qual a música também desencadeia uma busca por memórias quando Tomás revive as lembranças da primeira esposa Francisca, saudoso das músicas antigas que ela gostava de ouvir na vitrola. Da mesma forma que Luisiana, Tomás inicia um processo de rememoração por meio da lembrança de um som e a música não se faz presente no momento da recordação, ainda há a semelhança de os dois estarem preocupados com a passagem do tempo, Tomás não pode negar que a velhice chegou para ele, e que sua tentativa de retornar a juventude largando de Francisca e se envolvendo com Magô foi um desastre.

⁵ Todas as citações são transcritas *ipsis litteris*, embora algumas contenham palavras que não são utilizadas conforme o acordo ortográfico vigente desde janeiro de 2009.

Ele reconhece que é “inútil esquecer essa idade porque as pessoas em redor não esqueciam” (TELLES, 1999, p. 71), ele recorda que o pai de Magô disse que a diferença de 18 para 49 era grande, mas naquela época ele só conseguiu pensar que “daqui a dez anos o problema de ser corno ou não será um problema exclusivamente meu” (TELLES, 1999, p. 71).

A velhice de Francisca o incomodava, a falta de vontade de se arrumar “podia ter reagido. Não reagiu. Parecia mesmo satisfeita em se entregar, pronto, agora vou ficar velha” (TELLES, 1999, p. 17), então saiu para dar uma volta e encontrou Magô, “teve a sensação de nascer de novo quando ela o chamou de Tom! (TELLES, 1999, p. 73-74), mas agora era “festa, festa, festa! O dia inteiro e a noite inteira era só festa” (TELLES, 1999, p. 67), porém ele tem que reconhecer que está velho e que não consegue mais acompanhar a juventude de Magô, que sua tentativa de resistir à velhice foi frustrada e tudo o que ele queria era retornar para Francisca que também era velha e não via problemas em dormir “ah, se eu pudesse voltar sem nenhuma palavra, sem nenhuma explicação” (TELLES, 1999, p. 75).

Por mais que Magô tente o fazer mais moço, ele enfim tem que reconhecer que isso não é possível, “baixou o olhar para os próprios pés. Com aquelas meias, pareciam pés de um rapaz, ela gostava de cores fortes. Francisca preferia cores modestas, mas Magô era jovem e os jovens gostam das cores, principalmente os jovens que vivem em companhia de velhos” (TELLES, 1999, p. 69).

Por fim, ele tem que admitir que não pode mais acompanhá-la, diz para ir ao jantar sozinha e fica imaginando que lá ela irá encontrar Fernando que é jovem, enquanto ele vai dormir e, ao fazer isso, sonha com Francisca lhe devolvendo a chave.

Seguindo o pensamento de Beckett (2003), tanto para Luisiana quanto para Tomás o tempo seria um monstro de duas cabeças: danação e salvação, pois eles se veem em decadência por causa da velhice, mas é a idade que os permite entender mais sobre suas vidas e perceber que o que possuíam era bom e que ambos perderam seu amor por escolha própria.

2.4 HELGA

O quarto conto se inicia com a descrição da personagem que dá título ao conto:

Ela era uma só. Não havia outra e se quisesse compará-la com alguma coisa, seria com os tenros cogumelos dos bosques ou com as manhãs de bicicleta nas estradas impecáveis ou com as primeiras cerejas da primavera. Era uma, una, única, apesar de ter uma só perna, aliás bela como ela toda. (TELLES, 1999, p. 37).

É necessário reparar na citação, aparentemente o narrador não se importa com o fato de Helga possuir apenas uma perna, a escolha da palavra “apesar” que indica uma ideia oposta àquela expressa na oração anterior, contrariando uma provável expectativa, é suavizada ao dizer que a perna que ela possuía era bela como ela toda, é como se a prótese não tivesse importância, mas, no decorrer da história, o leitor se dá conta de que é justamente a perna que falta que tem valor de fato para a personagem.

Em seguida, o narrador já informa que “é bom dizer logo quem sou: Paulo Silva, brasileiro. Mas fui alemão” (TELLES, 1999, p. 37), essa primeira sentença já é um prenúncio do que será apresentado ao longo do conto: uma ambiguidade identitária.

O narrador é em primeira pessoa, é Paulo Silva Filho, mas também é Paul Karste (sua identidade alemã), ele é filho de pai brasileiro e mãe alemã, mas nascida em Santa Catarina. Devido à sua descendência, sempre passa férias na Alemanha. Em uma delas, devido à Segunda Guerra Mundial, tem que permanecer no país e combater nas tropas alemãs. Lá conhece Helga, que teve uma das pernas amputadas em razão da guerra e utilizada uma prótese.

Ao fim da guerra, Paul se torna amigo de Helga e de seu pai que era farmacêutico. Juntos, ele e o senhor Wolf, planejam traficar ilegalmente penicilina e fazer fortuna, mas o projeto tinha dois problemas, um o risco que era alto, entretanto no caso de serem pegos seriam apenas alguns anos de cadeia, e o segundo, e principal, a falta de capital.

Paul pede, então, Helga em casamento e, na noite de núpcias, foge para Hamburgo e vende a prótese que roubara da esposa. Com o capital que precisava, ele coloca o plano em prática sozinho e, em poucos meses, faz fortuna. Rico e

anistiado, ele retorna ao Brasil para começar uma nova vida, mas é atormentado pelas lembranças e pela culpa.

A narração é pautada na conveniência, Paul relata apenas o que ele considera apropriado: “não vou contar minha guerra, Polônia, França, Grécia, Rússia...” (TELLES, 1999, p. 38). De acordo Pollak, em uma leitura sobre os mecanismos psíquicos de Olievestein, “a linguagem é apenas a vigia da angústia [...] o compromisso do não-dito entre aquilo que o sujeito se confessa a si mesmo e aquilo que ele pode transmitir ao exterior” (POLLAK, 1989, p. 08), ou seja, há uma fronteira entre o que é confessável e o que é inconfessável.

Sem contar que ele adia para relatar de fato sobre o roubo da prótese, deixa isso para o final da história. De acordo com a professora Tietzmann, “o retardamento na apresentação do incidente culposo é uma característica comum a todas as histórias confeccionais. A custo, o protagonista desvenda seu coração e mostra a chaga aberta. Antes disso inúmeros rodeios fazem-se ao assunto, intensificando a expectativa do leitor” (TIETZMANN, 2001 p. 148).

A todo o momento, desde o primeiro parágrafo, ele parece tentar se justificar para o leitor “mas é cedo para falar sobre a perna que vai exigir explicação. A perna envolve viagem, guerra, a perna vai tão além... Sem esclarecimento tudo será apenas crueldade” (TELLES, 1999. P. 37). De acordo com Gagnebin “quando há um enclausuramento fatal no círculo vicioso da culpabilidade, da acusação a propósito do passado [...] o culpado continua preso na justificação, ou na denegação, e quer amenizar as culpas passadas (GAGNEBIN, 2006, p. 102), o narrador, nesse caso em questão, tenta suavizar seus atos a todo instante, tentando se defender perante o leitor.

É importante notar que Paul narra como se ele e Paulo fossem dois indivíduos distintos, ele menciona Paul na terceira pessoa “senhor alemão” (TELLES, 1999, p. 43), como se quisesse estabelecer um distanciamento entre Paul, ele jovem, e Paulo, sua identidade atual e madura. Pollak, ao entrevistar mulheres que foram deportadas para os campos de concentração, afirma que pode “mostrar que o ato de relatar o evento pessoal, atribuindo-o a outra pessoa, não atendia a uma eventual vontade de falsear a informação, mas era simplesmente uma transposição necessária, que permitia transmitir uma experiência dolorosa” (POLLAK, 1992, p. 209), isto é, Paul precisa desse afastamento para ser capaz de relatar o roubo, haja vista que a culpa o atormenta e isso gera uma lembrança lancinante.

O narrador parece atribuir todo o acontecido ao contexto histórico e, ao longo do conto, tenta convencer o leitor de que também seria uma vítima da guerra, ele estava apenas passando férias na Alemanha quando tudo começou e depois de ter ajudado os soldados alemães na guerra, quando foi vender seu capacete e seu punhal com a cruz suástica, ficou sabendo que:

[...] sua condição jurídica era nada mais, nada menos, do que a de traidor, quer dizer, uns quinze anos de cadeia por aí [...] recebi a notícia na hora errada porque naquela altura meu desejo maior era esquecer a guerra, encerrar as férias na Alemanha e tranquilamente voltar para Vila Corinto, casar por lá, cuidar do plantio, da criação e ajudar minha mãe que devia estar velha [...] Não poder voltar para o Brasil decidiu a minha sorte de continuar Paul Karsten o tempo necessário para enriquecer e nunca mais ter paz. (TELLES, 1999, p. 39).

É como se o destino o tivesse impedido de seguir o caminho desejado, como se ele tivesse sido forçado a ficar na Alemanha e que todo o mal sucedido fosse culpa do acaso da época, ele utiliza a notícia recebida como argumento para permanecer no país, para ter se casado com Helga e para ter comedido o roubo e tudo só teria acontecido por se encontrar na Alemanha no momento errado. Seguindo esse pensamento, Gagnebin, no sexto capítulo de seu livro, quando fala dos campos de concentração em Auschwitz, comenta que “quando quer se desculpar, o antissemita descreve sua intolerância militante como tendo sua fonte numa reação idiossincrática espontânea e irresistível” (GAGNEBIN, 2006, p. 84), ou seja, Paul, da mesma forma que um antissemita, tenta se desculpar, ele culpa o contexto histórico e argumenta como se o sua forma de reagir ao acontecido fosse a única possível no momento, já que ele era tido como traidor.

É como se o horror do roubo fosse associado ao horror da guerra, já que todos estavam expostos à violência e ao desrespeito dos direitos humanos. O narrador justifica-se para o leitor sempre que possível sobre os horrores da guerra, afirma que “fiz mais ou menos tudo o que os outros fizeram e até menos do que vi ser feito em matéria de luta e crime” (TELLES, 1999, p.38), tenta amenizar a situação falando que fez menos do que os demais, como se isso evidenciasse que ele merecia ser desculpado.

A temática central do conto é a memória como forma de punição e a perna é o objeto que simboliza a culpa da personagem, seria o que Calvino (1990, p. 47) definiria como “objeto mágico” que liga a cadeia lembrança/sentimento/experiência.

Vale lembrar aqui que a experiência vivida nunca é trazida intacta para o presente, há coisas que nos lembramos sem querer e há coisas que queremos lembrar e não conseguimos, as memórias são fragmentos, nelas existem lacunas, espaços que, por vezes, preenchemos da maneira que convém a nossa imaginação e por mais que as adaptações da história mudem de hoje para amanhã, os fatos reais lembrados permanecem os mesmos.

Quando o personagem diz que “amizade e amor, foi lá que conheci, próximos e concretos. E o ódio também abstrato e longínquo, aos judeus, aos comunistas e as outras coisas mais que já esqueci” (TELLES, 1999, p. 38), fica claro para o leitor que nem todos os ódios eram importantes para serem lembrados, mas aos judeus e comunistas está bem gravado na mente da personagem.

Outra prova de que as memórias são selecionadas e fragmentadas é que Paul tenta organizar os acontecimentos, mas “como é difícil reconstruir os acontecimentos! Lembrar o ano em que tudo aconteceu já exige esforço. Distribuir os fatos pelos meses já não consigo” (TELLES, 1999, p. 42), mas não é capaz, aliás não é eficaz nem em lembrar qual perna Helga não possuía ou quando exatamente se conheceram: “Curioso é que hoje já não consigo lembrar qual a perna que Helga perdera, se a direita ou a esquerda” (TELLES, 1999, p. 38); “E hoje não sou mesmo capaz de lembrar quando exatamente conheci Helga” (TELLES, 1999, p. 40).

Essa luta para tentar rememorar, de acordo com Gagnebin, “é necessária, é porque não só a tendência a esquecer é forte, mas também a vontade, o desejo de esquecer. Há um esquecer natural e feliz, necessário à vida [...] mas existem também outras formas de esquecimento, duvidosas: não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não sabe, denegar, recalcar.” (GAGNEBIN, 2006, p. 101); não fica claro para o leitor se Paul realmente não consegue se lembrar ou se ele possui mais informações sobre suas memórias e não quer dividi-las com o leitor.

Ainda que na hora de narrar sobre o casamento Paul deixe o leitor entender que não foi algo planejado “com ela também falava de mais e de repente falei em casamento” (TELLES, 1999, p. 42), essa máscara não consegue ser mantida ao longo da narrativa e o leitor percebe que a personagem tinha tudo em sua cabeça

desde o princípio, quando diz que não estava concentrado no comentário do senhor Wolf “minha atenção se concentrava em Helga, a doce Helga que eu já beijara naquela tarde” (TELLES, 1999, p. 42), mas não conseguiu tirar o comentário do farmacêutico na cabeça.

Embora a personagem sinta-se culpada em relação à Helga, é importante ressaltar que esse sentimento se estende ao pai da moça também, haja vista que “foi o velho quem primeiro me falou da penicilina e do quanto um negócio desses poderia render” (TELLES, 1999, p. 40); “naquela noite e no dia seguinte não pensei noutra coisa. Pedi pormenores e ele me falou num certo major-médico, chegamos até a procurar o homem, mas ele fora transferido para Hamburgo” (TELLES, 1999, p. 42). Nesse trecho fica claro que Paul planejou seus atos, ele queria entender mais sobre como o negócio poderia funcionar, ele sabia que precisava ir para Hamburgo e posteriormente comenta que “de posse do capital inicial, não foi difícil encontrar o tal major” (TELLES, 1999, p. 43).

O velho Wolf havia perdido a farmácia no primeiro bombardeio de Hamburgo, mas ainda era rico e montou a segunda e a terceira em Dussenldorf, porém, elas também foram destruídas por bombardeios. Para a personagem, “outra prova de que tivera dinheiro foi a magnífica perna ortopédica que comprou para a filha, daquela que durante a guerra eram reservadas para heróis excepcionais, membros graúdos do Partido Nacional Socialista ou oficiais superiores. Fora desse tipo de gente só os muito ricos podiam comprar perna igual” (TELLES, 1999, p. 41), isto é, desde o princípio, a personagem sabia o valor do objeto, logo, seu plano visava ao interesse próprio, interesse esse que de acordo com Gagnebin “não pode orientar nossas ações morais” (GAGNEBIN, 2006, p. 130).

O último parágrafo do conto, quando Paul fala em terceira pessoa de si mesmo “senhor alemão” (TELLES, 1999, p. 43) e em seguida explica que o roubo foi cometido por um “pobre rapaz brasileiro” (TELLES, 1999, p. 43), é exposta uma tensão econômica entre Brasil e Alemanha, de um lado um país subdesenvolvido e do outro uma potência europeia que faz o leitor pensar se esse não seria o real motivo de Paul ter lutado pelo lado alemão ou invés de sua justificativa de que foi o acaso das férias o motivo.

Vale dizer que o crime foi premeditado, calculado e era um gesto individual com o único objetivo de enriquecer, de que o argumento de Paul de que o contexto da guerra era terrível para todos é abordado de forma sutil pela autora na cena em

que Paul janta na casa de Helga “jantamos, ela, o pai e eu, uma lata de rosbife e outra de milho que desviei do meu comércio” (TELLES, 1999, p. 41), tendo em vista que os alimentos eram racionados na época, porém, um roubo contra uma mulher mutilada, que “perdera a perna e o resto da família, menos o pai, no primeiro bombardeio de Hamburgo” (TELLES, 1999, p. 41), um golpe que atinge não só a filha, mas ao pai também, ou seja, a uma família em decadência e que já perdeu muito, uma família que o recebeu bem e que confiava nele, só torna seu ato mais cruel.

O leitor termina o conto sem saber se Paul realmente amou Helga no passado apesar do roubo ou se o analista da personagem está correto e o “amor” que ele diz ter sentido na verdade é uma forma de autopunição para transformar a culpa que a personagem sente em algo mais dolorido ainda por ter sido contra uma pessoa amada. O que se tem certeza é de que a busca por memórias e por um analista não é suficiente para aliviar a culpa que Paul sente, no dizer de Sarlo, “o retorno ao passado nem sempre é um momento libertador da lembrança” (SARLO, 2007, p. 09).

E, por fim, é necessário ressaltar que todo o sofrimento narrado é apresentado de forma distinta da esperada, no dizer de Gagnebin “o tema do sofrer não é introduzido, como poderia se esperar, pelo lado das vítimas” (GAGNEBIN, 2006, p. 86), a construção do conto faz com que o leitor tenha a versão dos fatos narrada pelo algoz, o sofrimento que o leitor é introduzido é o sofrimento do ladrão e não o da vítima.

2.5 A CAÇADA

É o sétimo conto do livro e relata o interesse de um homem por uma tapeçaria antiga. As personagens são uma velha senhora, que provavelmente é a dona do antiquário, e um homem que vai ao estabelecimento atraído pela tapeçaria que se encontra na parede da loja.

No início do conto, já no primeiro diálogo, percebe-se que não é a primeira vez que o homem visita o local quando a senhora diz que “já vi que o senhor se interessa mesmo é por isso” (TELLES, 1999, p.61) e o homem responde que

“parece que hoje está mais nítida” (TELLES, 1999, p.61). O tempo do conto é a temporalidade da história, que compreende o período de dois dias.

Para explicar a origem da tapeçaria, o narrador se utiliza de uma analepse, organizando a relação entre o tempo em que aconteceu a história e o tempo presente, para isso é empregado o uso da voz feminina:

Foi um desconhecido que trouxe, precisava muito de dinheiro. Eu disse que o pano estava por demais estragado, que era difícil encontrar um comprador, mas ele insistiu tanto. Preguei aí na parede e aí ficou. Mas já faz anos isso. E o tal moço nunca mais me apareceu. (TELLES, 1999, p.62).

É relevante notar que o homem jamais mencionou que teria o interesse em adquirir a peça apesar de ir à loja e passar horas contemplando-a e, embora a senhora desvalorize a tapeçaria a todo instante, “essa tapeçaria não agüenta a mais uma leve escova” (TELLES, 1999, p.62), “mas esse não é um buraco de traça? Olha aí, a parede já está aparecendo, essas traças dão cabo de tudo” (TELLES, 1999, p.63), ela aparenta não ter intenção em vender “eu poderia vendê-la, mas quero ser franca, acho que não vale mesmo a pena. Na hora que se despregar é capaz de cair em pedaços (TELLES, 1999, p.62).

A tapeçaria é a representação de uma caçada num bosque, onde dois homens munidos de flechas cercam a caça, o interesse da personagem surge do fato de ele achar a situação familiar, “conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu – conhecia tudo tão bem, mas tão bem!” (TELLES, 1999, p. 63), mas não conseguir identificar de onde ou o porquê “em que tempo, meu Deus! Em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde? (TELLES, 1999, p. 62), a partir daí ele objetiva conseguir lembrar essa imagem da tapeçaria que o sufoca e o aterroriza.

A admiração pela tapeçaria é incompreensível, nem mesmo a personagem sabe ao certo a que se deve seu interesse, mas o que parece é o fato de a peça remetê-lo à lembrança de um passado já vivido e o passado é “como uma nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar... A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável” (SARLO, 2007, p. 09-10).

É como se a personagem estivesse vivenciando um *déjà-vu* – aquela sensação de que já se esteve naquele lugar, viu aquelas pessoas e experimentou a mesma emoção – de acordo com André Souza (2014), professor de psicologia

cognitiva, o fenômeno do *déjà-vu* está associado a dois tipos de memória, sendo o primeiro a memória para objetos que é extremamente boa e o segundo a memória para como os objetos estão dispostos que não é tão boa. Então, quando somos expostos a uma situação com objetos novos – por exemplo, a caçada, já que a personagem afirma que “detesto caçadas! Por que tenho que estar aí dentro?” (TELLES, 1999, p. 64) – que são dispostos de uma maneira que nós já vimos, temos a sensação de algo familiar. Porém, não somos capazes de remover da memória onde ou quando já vimos essa configuração específica.

Ainda de acordo com Souza (2014), em termos fisiológicos essa sensação está relacionada à nossa sincronia entre os sistemas de consciência e inconsciência, quando existe uma falta de comunicação entre esses sistemas, ocorre que a informação do inconsciente demora para chegar ao consciente e esse atraso faz com que tenhamos a sensação de que aquela situação, local, ou pessoa já foi vivida ou vista. Ainda que se compreenda o processo do *déjà-vu*, a sensação angustiante e a aflição de não recordar permanece no indivíduo.

Ao comentar os trabalhos de Proust, Gagnebin diferencia a memória voluntária “do esforço consciente de lembrar o passado” (GAGNEBIN, 20006, p. 149) da memória involuntária que seria o “lembrar involuntário (talvez possamos dizer, a esse lembrar inconsciente)” (GAGNEBIN, 20006, p. 149); nesse conto em questão, a memória voluntária sai à caça das lembranças da mesma forma que os caçadores caçam o animal na tapeçaria.

A autora constrói o espaço da ação em imagens sensoriais, na sua busca por lembranças, o homem sente o cheiro da loja “tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus panos embolorados e livros comidos por traças” (TELLES, 1999, p.61), e a perceber o tato em “com a ponta dos dedos, o homem tocou numa pilha de quadros” (TELLES, 1999, p.61) e a observar o local “uma mariposa levantou vô e foi chocar-se contra uma imagem de mãos decepadas” (TELLES, 1999, p.61), é importante ressaltar que o narrador em terceira pessoa faz com que o leitor vá se perdendo dentro das memórias e da confusão da personagem ao mesmo tempo que está acontecendo a rememoração com ela.

Percebe-se o desejo de lembrar e a fixação da personagem pela peça que reforça a necessidade de recordar para desvendar o motivo dessa atração. Há, portanto, um esforço em busca das lembranças com o objetivo de obter respostas.

Ao utilizar a memória voluntária, observa-se a solidão e a angústia do protagonista pela ânsia de lembrar.

Há na memória um lugar para reter informações que chegam até nós por meio dos sentidos, a chamada memória sensorial na medicina guarda referências que podem ser estimuladas por meios visuais, auditivos, gustativos, olfativos, táteis ou proprioceptivos. No caso do conto, os sentidos são muito importantes, embora a personagem não esteja de fato sentindo nem o cheiro nem o frio, ao apreciar a tapeçaria sua mente imagina esses sentidos por meio da lembrança, “quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada” (TELLES, 1999, p.63) é como se a personagem estivesse vivendo aquele momento novamente, mas sem nunca o ter vivido de fato; “e aquele cheiro de folhagem e terra, de onde vinha aquele cheiro?” (TELLES, 1999, p.65).

Embora os sentidos se misturem no conto, a caçada por memórias da personagem ocorre por meio do olhar, é por meio dos olhos que o homem objetiva ter respostas “cerrou os olhos” (TELLES, 1999, p.64). Freud (2006) afirma que o olhar pode desencadear diversos estímulos, sendo muitas vezes desafiador para nosso sistema nervoso dominá-los ou recalá-los, esses impulsos, conscientes ou não, nos levam a uma pulsão, nesse caso a pulsão visual.

De acordo com Mezan, “a representação dos olhos e do olhar surge assim como uma encruzilhada para onde convergem diferentes fantasias inconscientes” (MEZAN, 1995, p. 453), fazendo com que o sujeito mova-se pela “idéia da descoberta, a paixão de desvendar os segredos do passado, do que está oculto ou do que virá acontecer” (MEZAN, 19995, p. 461), isto é o que ocorre com a personagem do conto, sua curiosidade pela tapeçaria a prende de forma inconsciente pelo desejo de desvendar seu mistério.

Ainda sobre a visão, vale ressaltar que a do homem é em busca da “verdade”, ela vai além da visão convencional da senhora, isso fica evidente quando o homem comenta que “ontem não se podia ver se ele tinha ou não disparado a seta... – Que seta? O senhor está vendo alguma seta? – Aquele pontinho ali no arco... A velha suspirou: – Mas esse não é um buraco de traça? Olha aí, a parede já está aparecendo.” (TELLES, 1999, p.63). Para a personagem, não é uma surpresa que a senhora não tenha notado a seta, pois “a velha não a distinguiu, ninguém poderia percebê-la, reduzida como estava a um pontinho carcomido, mais pálido do que um

grão de pó em suspensão no arco” (TELLES, 1999, p.63-64), apenas ele poderia notar a seta, já que seu olhar é mais atendo devido à sua fixação pela tapeçaria.

O ato de admirar a peça provoca reações físicas na personagem carregadas de tensão e ansiedade, deixando o homem “tão pálido e perplexo quanto a imagem” (TELLES, 1999, p.61), essas respostas físicas são descritas pela autora em vários trechos do conto, por exemplo, “sua mão tremia” (TELLES, 1999, p.62), “o homem respirava com esforço” (TELLES, 1999, p.62), “apertou os maxilares numa contração dolorosa”(TELLES, 1999, p. 63), “a náusea” (TELLES, 1999, p. 64), “enxugou o rosto molhado de suor” (TELLES, 1999, p.65).

Todas essas atitudes involuntárias do corpo da personagem ocorrem não só pela familiaridade com a tapeçaria sem recordar de onde, mas também pelo fato de a personagem ser atormentada por não saber quem ele seria no bosque: “teria sido esse caçador? Ou o companheiro lá adiante, o homem sem cara espiando por entre as árvores?” (TELLES, 1999, p.63), e se ele não estivesse na peça, mas essa o fosse familiar por outro motivo “e se tivesse sido o pintor que fez o quadro?”⁶ (TELLES, 1999, p.64), “e se fosse um simples espectador casual, desses que olham e passam” (TELLES, 1999, p.64), “e se fosse o artesão que trabalhou a tapeçaria (TELLES, 1999, p.65), até então nem a personagem nem o leitor pensam que ele possa ser o animal, porém, quando a autora descreve o sonho do homem, onde ele se indaga “sou o caçador? Mas ao invés da barba encontrou a viscosidade do sangue” (TELLES, 1999, p.65), o leitor começa a ter uma diferente perspectiva do conto, até que, por fim, a própria personagem chega a essa conclusão: “era o caçador? Ou a caça? (TELLES, 1999, p.66).

No final do conto, o leitor tem a certeza de que o homem era a caça, mas a autora não deixa claro se isso está acontecendo apenas dentro da tapeçaria ou fora também, tendo em vista que, ao final, ele é atingido pela seta, sente a dor, mas “tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido, as mãos apertando o coração” (TELLES, 1999, p.66), como seria possível que a personagem se segurasse na tapeçaria se ela estava dentro dela? Essa é a grande questão que a escritora deixa para o leitor ao final do conto.

⁶ A personagem explica para o leitor, na página 64, que quase todas as tapeçarias da época eram, na verdade, reproduções de quadros.

Alguém envolvido em uma situação familiar, mas que não se recorda é algo recorrente em Lygia Fagundes Telles, por essa razão, os comentários sobre as transtextualidades serão com obras da própria escritora.

No conto “O encontro”, do livro *Mistérios*, uma jovem se localiza em uma mata deserta e tenta, sem sucesso, recordar de uma paisagem familiar e estranha. Seu início é similar ao de “A caçada” quando a personagem se indaga:

Onde meu Deus?! – perguntava a mim mesma. – Onde vi essa mesma paisagem, numa tarde assim igual?... Tudo aquilo – disso estava bem certa – era completamente inédito para mim. Mas porque então o quadro se identificava, em todas as minúcias, a uma imagem semelhante lá nas profundezas de minha memória?... Mas se nunca estive aqui! Sonhei, foi isso? Percorri em sonho estes lugares e agora os encontros, palpáveis, reais? (TELLES, 1998, p. 69)

Da mesma forma que o homem, a jovem do conto é atormentada pela sensação de *déjà-vu*.

Em *Venha ver o pôr do sol e outros contos*, há “O noivo”, no qual Miguel é acordado por sua empregada que o avisa que ele está atrasado para o casamento, porém, ele não se lembra de casamento algum. Num esforço para se lembrar de quem seria o casamento, ele descobre, por meio de Emília, sua empregada, que é o casamento dele, porém, ao não se lembrar de ter uma noiva e nem de ter marcado um casamento, ele começa a rememorar a infância para ter certeza de que não perdeu a memória, acontece que ele se lembra de tudo, menos desse casamento.

Ao examinar álbuns de fotografia e pensar com qual das amigas poderia estar prestes a se casar, ele acaba por se atrasar ainda mais e quando seu amigo chega para buscá-lo, ele nem banho tomou.

Da mesma forma que em “A caçada”, em “O noivo”, ambas as personagens afirmam não se recordarem de algo importante, no primeiro conto de onde conhecia o bosque da tapeçaria e no segundo do casamento.

Ainda é possível relacionar os dois contos citados à teoria do duplo de Freud, para ele, originalmente “o duplo era uma segurança contra a destruição do ego, mas depois transforma-se em um estranho anunciador da morte” (FREUD, 1976, p. 103-104), na esteira do autor vem Cesarotto e afirma que “o duplo se converte, então num mensageiro da morte, pois sua manifestação prenuncia o acaso do sujeito” (CESAROTTO, 1996, p. 122). Em “A caçada” e “O noivo” esse prenúncio de morte

vem por meio de sonho, mais especificamente um pesadelo, no primeiro conto o homem sente “tão próxima a morte” (TELLES, 1999, p. 63) e relata que está preso à tapeçaria em meio a um ataque de serpentes “no fundo, lá no fundo do fosso podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro” (TELLES, 1999, p. 65), já no segundo conto, Miguel diz que “chegara a sentir nos braços que se transformavam em asas, a penugem aveludada do morcego” (TELLES, 2006, p. 10). De acordo com o *Dicionário de símbolos*, segundo a lei mosaica, o morcego “significa animal impuro que se tornou símbolo da idolatria e do pavor (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, P. 620), ainda de acordo com os autores, o animal simboliza “o ser definitivamente imobilizado” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, P. 621), da mesma forma que a personagem se encontra inerte e é assombrada pelo augúrio de seu fim.

Outro elemento que se faz presente nas duas histórias e é indicador da morte é o sangue quando a personagem de “A caçada” diz que “encontrou a viscosidade do sangue” (TELLES, 1999, p. 65) ou quando Miguel sofre um corte que não para de sangrar em “O noivo”. É como se os protagonistas tentassem se salvar por meio das lembranças e não conseguissem, gerando, assim, um mal estar.

Por fim, ainda é possível uma associação do conto em questão com “Os objetos”, haja vista que, da mesma forma que Miguel tem um apreço enorme pelos objetos, o homem também nutre uma afeição muito grande pela tapeçaria e, da mesma forma que Lorena, a senhora não tem um apreço pela peça.

2.6 A JANELA

É o décimo conto do livro, nesse texto, a memória é uma necessidade para a personagem, lembrar-se do filho é o que mantém o homem vivo. No enredo, o leitor é apresentado a um homem de meia idade, alto, magro e de cabelo grisalhos. Ele vai visitar uma prostituta, mas ao contrário do que seria esperado, ele não a procura para relacionar-se sexualmente, seu interesse é unicamente no quarto no qual ela realiza os programas, mas especificamente na janela: “mas é que eu precisava ver essa janela” (TELLES, 1999, p. 86), “era muito importante para mim voltar aqui” (TELLES, 1999, p. 85).

Da mesma maneira que em “A caçada” – que a personagem se esforça para recordar de algo familiar – em “A janela” o ato de rememorar também é voluntário,

porém, nesse conto o recordar não é apenas de algo familiar e sim de um fato bem específico: a morte do filho.

Pierre Nora nos fala sobre os lugares de memória que só existem devido à aceleração da história, ele nos explica que “fala-se tanto de memória porque ela não existe mais” (NORA, 1993, p. 07), que há uma consciência da ruptura com o passado, há uma memória esfacelada, mas que ainda desperta memória suficiente capaz de colocar nos lugares a continuidade do sentimento, os lugares de memória existem porque não há mais meios de memória. Seguindo o pensamento de Nora, vem Michael Pollak e nos diz que os “lugares de memória, são lugares particularmente ligados a uma lembrança” (POLLAK, 1992, 202), a personagem desse conto tem no quarto um lugar de memória, onde os sentimentos sobre o filho encontram-se guardados, mesmo que em fragmentos de memória.

Além de o quarto ser um lugar de memória, há um objeto responsável por despertar as reminiscências da personagem, a janela, da mesma forma que em outros textos da autora, por exemplo, o globo de vidro em “Os objetos” ou em *As meninas*, quando Lorena oferece um lenço à Lia e esse lenço desencadeia um reviver da memória voluntária, fazendo-a lembrar-se do sangue borbulhando do irmão logo após o tiro: “Rômulo nos braços de mãezinha, procurei um lenço e não vi nenhum, seria preciso um lenço para enxugar todo aquele sangue borbulhando” (TELLES, 2009, p.11).

De acordo com Ricoeur, “a busca pela lembrança mostra efetivamente uma das finalidades principais do ato de memória: lutar contra o esquecimento” (RICOEUR, 2000, p. 50), seguindo esse pensamento, Gagnebin, ao comentar sobre os poetas épicos, diz que “lutar contra o esquecimento, mantendo a lembrança cintilante da glória dos heróis, isto é, fundamentalmente, lutar contra a morte e a ausência pela palavra viva e rememorativa” (GAGNEBIN, 2006, p. 45). É esse o objetivo da personagem no conto lutar contra a morte de seu filho, recordando sua glória, que nesse caso era a roseira que era linda, perfumava o quarto e que, “certa vez, deu mais de cem rosas. Umas rosas enormes, vermelhas...” (TELLES, 1999, p. 84). A roseira que o filho cuidava e agora não existe mais é rememorada pelas palavras do homem.

De acordo com o *Dicionário de símbolos*, a rosa remete “a perfeição acabada, uma realização sem defeito [...] a alma, o coração, o amor” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 788). Da mesma forma que a glória dos heróis, a façanha

de seu filho foi a roseira que agora não existe mais, como o rapaz, mas que pode ser reavivada pelo pai nos seus dias de esplendor e beleza. O conto sintetiza o amor entre um pai e o filho.

Entretanto, há um galho que atrapalha, “um galho da roseira insistia em entrar pelo quarto adentro. Era um galho tão áspero, tão violento, eu o afastava, mas ele vinha novamente cheio de espinhos e folhas... Nunca tive coragem de cortá-lo.” (TELLES, 1999, p. 86), pode-se ler aqui a intervenção desse galho mal visto como a própria aproximação da morte, por mais que a personagem tente afastar, ela não consegue e seu filho falece. A menção da morte quebra a expectativa da prostituta criando uma atmosfera mais densa, “o riso foi-se desfazendo nos lábios grossos mal pintados” (TELLES, 1999, p.84).

O homem segue recompondo o cenário: aquele era o quarto filho, sua cama ficava no mesmo local da cama da mulher. O tempo é um quesito singular nesse conto, ao ser questionado sobre há quanto tempo teria ocorrido a morte, o homem responde “não sei” (TELLES, 1999, p. 85). Isso faz com que o leitor entenda que a personagem se perdeu no tempo real e se encontra no tempo subjetivo, no tempo interior Agostiniano, fazendo com que não consiga se localizar no tempo cronológico. Enquanto para o homem há um conflito entre duas instâncias temporais, passado e presente, e ele estaria imerso no tempo da alma “o senhor sabe que horas são? [...] – Não tenho relógio.” (TELLES, 1999, p. 87), a mulher se vê em um tempo fixo, palpável, a realidade presente.

Sobre a questão do tempo, Tietzmann comenta que “temporalidade e atemporalidade permutam-se, intercambiam-se num jogo que mescla fragmentos do passado e do presente, sobre o fundo sempre lembrado da inexorabilidade da morte e seus mistérios” (TIETZMANN, 2001, p. 16), o homem está imerso nessa atemporalidade que nos fala a pesquisadora.

A atitude da mulher perante esse homem que só se interessa por recordar do filho, tentando chamá-lo para uma realidade imediata de prazer, “sabe que você é meu tipo? Vem, senta aqui comigo!” (TELLES, 1999, p. 85), pode ser relacionada ao episódio dos Lotófagos na *Odisséia*, conforme evidencia Gagnebin:

Esse povo pacífico, vegetariano e perigoso: perigoso porque representa através do loto “doce como mel”, a grande tentação contra qual luta a *Odisséia* inteira: o esquecimento. Os Lotófagos não ameaçam nem matam, mas, de maneira muito mais perigosa

oferecem o eterno presente do esquecimento. (GAGNEBIN, 2006, p. 14).

É como se a mulher oferecesse ao homem o mesmo loto do esquecimento que os Lotófagos ofereceram a Ulisses. Ainda sobre essa questão, Gagnebin, ao comentar sobre o Canto IX, diz que:

Este episódio indica, desde o início, que a luta de Ulisses para voltar para Ítaca é, antes de tudo, uma luta para manter a memória e, portanto, para manter a palavra, as histórias, os cantos que ajudam os homens a se lembrarem do passado e, também, a não se esquecerem do futuro. (GAGNEBIN, 2006, p. 15).

A luta da personagem para voltar ao quarto, já que aparentemente fugiu de um manicômio, é grande, da mesma forma que a de Ulisses para retornar à Ítaca. O desejo de ambos é um só: não se esquecer do passado para que, dessa forma, possam ter um futuro. É como se a vida da personagem dependesse da memória do filho, sem ela, não há futuro para o homem, pois não haveria vida para ele.

A ambiguidade presente em muitos textos da autora se faz presente ao final desse conto, o leitor não tem certeza se as lembranças da personagem eram ou não verdadeiras, tendo em vista que, ao final do conto, “um enfermeiro entrou a passos largos, seguido de outro enfermeiro. [...] Pôde então encarar o enfermeiro que desdobrava uma camisa-de-força” (TELLES, 1999, p. 89), a leitura se encaminha para a temática da loucura.

É importante ressaltar que, ao longo do conto, duas outras situações já apontam para esse desfecho quando “o homem tirou do bolso uma pequena caixa de injeção e ficou a rodá-la entre os dedos” (TELLES, 1999, p. 86) e quando a prostituta pergunta se gostaria que ela pedisse ao colega do quarto ao lado para baixar a música e ele diz que não, pois “é aqui que está o botão para diminuir o som – disse ele apontando para o ouvido. – Todos os botões estão em nós mesmos.” (TELLES, 1999, p. 87).

Outro indício dessa dúvida das lembranças serem verídicas ou não surge do fato de as informações fornecidas pelo homem não condizerem com a vivência da mulher naquele quarto “quando me mudei não tinha nenhuma roseira. – Morreu exatamente um mês depois dele. – Pois quando cheguei aqui, nem o canteiro tinha. Isso já faz três anos.” (TELLES, 1999, p. 86). Embora a mulher assuma uma postura incrédula em relação às lembranças do homem, e haja um clima de estranhamento entre ambos, ao final do conto, quando a mulher expulsa as companheiras do quarto

e senta na mesma cadeira que o homem estava, ela parece, enfim, entrar no mesmo universo que ele e, ao olhar para a janela, é como se ela se transformasse em um portal entre os dois mundos, o dela e o dele, ao se ver no espelho ela não se reconhece e se assusta. De acordo com o *Dicionário de símbolos*, “o espelho simboliza a reciprocidade das consciências” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 396), nesse sentido, é como se a mulher enfim se colocasse no lugar do desconhecido.

2.7 NATAL NA BARCA

É o décimo terceiro conto do livro, a narradora já inicia o texto dizendo que “não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca” (TELLES, 1999, p. 105), demonstrando uma necessidade de esquecimento/apagamento da memória daquela noite, porém, mesmo desejando olvidar, ela relatará, com precisão de detalhes, o ocorrido.

No enredo, o leitor toma conhecimento de que a narradora se encontra em uma barca “desconfortável, tosca” (TELLES, 1999, p. 105) juntamente com mais quatro passageiros, a escolha dos adjetivos para descrever a barca e a exposição das demais personagens demonstra que há uma diferença de classe social entre a narradora e os demais, ficando evidente quando ela diz que “o velho, um bêbado esfarrapado” (TELLES, 1999, p. 105), e referente à professora que “se não bastasse a pobreza que espiava pelos remendos de sua roupa” (TELLES, 1999, p. 108).

Durante a viagem, a narradora, da qual não conhecemos o nome, deixa claro que não tinha o intuito de conversar “até aquele instante não me ocorrera dizer-lhe qualquer palavra”, (TELLES, 1999, p. 105), “só sei que ao redor tudo era silêncio e treva. E me sentia bem naquela solidão” (TELLES, 1999, p. 105), “nem combinava mesmo com uma barca tão despojada, tão sem artifícios, a ociosidade de um diálogo” (TELLES, 1999, p. 105). Entretanto, a quietude da viagem é interrompida quando, ao derrubar a caixa de fósforos, ela sente no rosto alguns respingos do rio e decide “mergulhar as pontas dos dedos na água” (TELLES, 1999, p. 106) e comenta que está “tão gelada” (TELLES, 1999, p. 106), sua intenção não era começar um diálogo, foi apenas um comentário inconsciente, porém, a mulher, que mais tarde descobrimos ser uma professora, aproveita a deixa para dizer “mas de manhã é

quente [...] quente e verde” (TELLES, 1999, p. 106), a partir desse momento o colóquio se instaura.

Ao longo da conversa, a narradora evita falar de si e de sua vida, “desviei o olhar para o chão [...] e respondi com outra pergunta: – Mas a senhora mora aqui por perto?” (TELLES, 1999, p. 106). Dessa forma, só conhecemos a história da professora, que é muito sofrida, tendo perdido o filho de apenas quatro anos no ano passado, o marido tendo a abandonado faz seis meses e agora estar em uma barca grosseira na noite de Natal com seu filho, com menos de um ano, doente nos braços.

Ao tomar conhecimento de tamanha tristeza, a narradora se surpreende com a tranquilidade da professora “ia contando as sucessivas desgraças com tamanha calma, num tom de quem relata fatos sem ter participado deles realmente” (TELLES, 1999, p. 108) e chega a afirmar “a senhora é conformada” (TELLES, 1999, p. 108) quando mais uma vez se admira com a atitude da mulher que responde: “tenho fé, dona. Deus nunca me abandona” (TELLES, 1999, p. 108). Nesse momento, há uma exposição de dois universos culturais distintos, de um lado, a crença, e de outro, uma postura pragmática, objetiva.

Até o momento, mesmo que dialogando com a mulher, a narradora tenta manter um distanciamento que é quebrado – ainda que ela tente se justificar dizendo que só gesticulou porque se sentiu encurralada – “fiquei sem saber o que dizer. Esbocei um gesto e em seguida, apenas para fazer alguma coisa, levantei a ponta do xale que cobria a cabeça da criança” (TELLES, 1999, p. 109). Então, o leitor percebe que a indiferença da narradora também é rompida, pois, ao acreditar que o menino está morto nos braços da mãe, ela se assusta e, ao ser informada de que a barca está quase chegando, apressa-se para fugir antes que a mãe descubra “apanhei depressa minha pasta. O importante agora era sair, fugir, antes que ela descobrisse, era terrível demais, não queria ver” (TELLES, 1999, p. 109).

Quando enfim a barca chega, a narradora estende a mão para a professora para se despedir e se espanta mais uma vez ao ver que a criança “abrirá os olhos [...] esfregando a mãozinha na face” (TELLES, 1999, p. 109), a surpresa da narradora está ao se deparar com valores contrários aos seus, é como se, apesar da sua descrença, ao final do conto ela constatasse que a fé da mãe contribuiu para a recuperação da criança que está “de novo corada” (TELLES, 1999, p. 109).

Quando sai da barca, a narradora não é a mesma que entrou, ela foi modificada durante a travessia, o rio antes descrito por ela como soturno e ameaçador, “apenas olhar o sulco negro” (TELLES, 1999, p. 105), ao final é visto como sinal de força e esperança, quando ela se volta para ver o rio pela última vez diz que “pude imaginá-lo como seria de manhã cedo: verde e quente. Verde e quente” (TELLES, 1999, p. 110), ela passa a enxergar o rio da mesma forma que a professora o descreveu anteriormente.

Embora ela afirme que “queria ficar só naquela noite, sem lembranças, sem piedade” (TELLES, 1999, p. 107) isso não foi possível, ao conversar com a professora ela cria uma memória em sua mente e a recordação que permanece guardada é a imagem do rio da mesma forma que a definida pela professora.

Ainda sobre o rio, é importante destacar que é possível comparar o rio do conto com o rio mítico, o rio Lete – um dos rios do Hades, no qual aqueles que bebesses de sua água, ou simplesmente a tocassem experimentaríamos o completo esquecimento. Além de ser um rio na mitologia grega, Lete também é uma das náiades, ninfas aquáticas com dons. E, conforme Weinrich, uma deusa:

Na *teogonia*, ele apresenta pela primeira vez a deusa da memória *Mnemosyne* [...] próxima do dia claro e do deus do sol Apolo, pondo-se à escura deusa do esquecimento *Lete*, parenta da noite. As duas deusas têm seus direitos e seus reinos, as duas podem receber sacrifícios dos mortais, conforme desejem ajuda poderosa para lembrar ou esquecer. Do esquecimento deseja-se cura e ajuda quando a dor e sofrimento oprimem um mortal. Pois poder esquecer sua desgraça já é metade da felicidade. (WEINRICH, 20001, p. 38).

É como se a narradora estivesse ligada ao mesmo tempo às duas deusas, a da memória, porque consegue recordar da noite de Natal na barca, e a do esquecimento, porque embora repleto de detalhes, sua narração não apresenta os nomes das personagens, nem o dela, nem dos demais que são descritos como o velho, a mulher, a criança e o bilheteiro.

Assim como Paul, de “Helga”, a narradora desse conto tentou, mas não esqueceu e nem apagou o episódio vivido, ambos os contos também apresentam outras semelhanças, como o fato de serem narrados em primeira pessoa e terem um tom de confiança, mesmo que não apresentem todas as informações para o leitor.

Mesmo que as lembranças incomodem as personagens, ambas reconstroem o passado e se esforçam para tentar oferecer pormenores, ainda que não recordando de alguns ou omitindo-os.

Os dois narradores também apresentam uma postura cética e materialista que ao final dos contos parece ser revertida, é como se o Paul de hoje não fosse capaz de roubar a prótese de Helga por dinheiro e como se a narradora de agora não se importasse tanto com a condição da barca, e não fosse mais indiferente às pessoas como no passado.

Ambos relatam sua história por meio de interlocutores ocasionais, em “Helga”, Paul conversa com seu analista e na barca a narradora com a professora e, por fim, há quase que um apagamento das vidas atuais das personagens. O leitor não sabe nem em “Helga” nem em “Natal na barca” como as personagens estão hoje, mas sabe que seu modo de pensar e agir no presente foram modificados por suas experiências passadas, vivências que são rememoradas e contadas ao leitor dentro do possível de se recordar.

3. CONFLUÊNCIAS DA MEMÓRIA E TRANSCRIÇÃO EM A *DISCIPLINA DO AMOR*

Publicado pela primeira vez em 1980, foi revisado pela autora em 2013 e definido por ela no mesmo ano, em entrevista ao jornal TV Estadão, como seu melhor livro. Na entrevista, Lygia Fagundes Telles afirma que ao preparar o livro para a reedição e com a maturidade que ela possuía agora, foi capaz de perceber o quanto o livro é bom, o quanto ele faz uma relação com seus maiores amores e experiências.

Durante a conversa, a autora conta que seu filho pediu para “dar nome aos bois” (TELLES, 2013, registro verbal) e ela substituiu as abreviaturas pelos nomes dos indivíduos porque ele estava certo, o leitor quer saber, logo, P.E passou a ser Paulo Emílio, H.H Hilda Hilts, C.D.A Carlos Drummond de Andrade etc. Outro pedido dele que ela atendeu foi diminuir o tanto de datas e, ao invés de utilizar o calendário, dar títulos aos contos e esses detalhes fizeram toda a diferença, pois ficou outro livro.

O livro possui muitas reedições, inclusive a mais recente que acabamos de citar, porém, optamos por utilizar a edição de 1998 que é mais semelhante à primeira.

O livro, segundo Noemi Jaffe, é “uma coleção fragmentária de fatos e invenções, pequenos contos e impressões que, aos pedaços, formam uma poética” (JAFFE, 2010, p. 206). Composto aparentemente por um conjunto de relatos desconexos, entretanto, conforme o leitor avança vai descobrindo um fio de meada interno que une os fragmentos, fazendo com que a viagem à China, o gato na janela, o pacote de livros, tudo vá ganhando sentido. No conto “Fragmentos”, presente no livro, a autora explica que: “Esses fragmentos tem uma ligação entre si? Perguntou-me um leitor. Respondi-lhe que são fragmentos do real e do imaginário aparentemente independente, mas sei que há um sentimento comum costurando uns aos outros no tecido das raízes. Eu sou essa linha.” (TELLES, 1998, p. 115).

Clarice Lispector fez as seguintes indagações sobre o livro – que posteriormente foram utilizadas como prefácio da edição de 2010:

Será 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).

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 poemas escondida, memórias 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 *A disciplina do amor*.

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

A narração em primeira pessoa apresenta algumas experiências particulares, situações corriqueiras nas quais se destacam certos objetos e animais, fatos articulados que passam pelo plano reflexivo, adquirindo novas configurações, o sonho e o mistério conduzem o ritmo da construção memorialística e fica evidente a ligação entre realidade e ficção. Nas palavras de Maluf, o trabalho de rememoração “é um ato de intervenção no caos das imagens guardadas” (MALUF, 1995, p. 29).

A memória constitui o tema central de *A disciplina do amor* e nas palavras da professora Tietzmann:

Sempre vinculado ao tempo, a memória talvez seja o mais valorizado dos atributos humanos. É a memória que nos dá identidade, que nos diz quem nós somos, que nos dá 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. (TIETZMANN, 2009, p. 190).

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, ter-se-á melhores probabilidades de se atingir o que se é.

O livro transita livremente por diferentes gêneros literários porque ao mesmo tempo que foge de algumas características, também possui outras.

Para explicar as questões dos gêneros, utilizaremos três exemplos, sendo o primeiro o diário, embora o livro pareça um diário, ele foge do formato tradicional que esse gênero suscita, primeiro porque um diário é escrito do eu para o eu e não necessariamente para um leitor; segundo que, ao escrever um diário, a pessoa não se preocupa em tentar omitir nem enfeitar nada para si, diferente de uma autobiografia, por exemplo. Vale lembrar aqui que, na edição em análise, o nome das pessoas era escondido por abreviaturas.

Outra diferença do livro e de um diário tradicional é o fato de que as lembranças trazem marcas do passado modificadas pelas impressões a partir do lugar e do contexto em que o sujeito está inserido. Assim, no livro, a lembrança não traz apenas o que foi vivido, mas também as sensações, emoções e reflexões que interferem em como o passado é representado, ao contrário do diário em que o período vivido é muito próximo ao seu registro pela escrita, fazendo com que haja “uma possibilidade maior de exatidão, de precisão e fidelidade à experiência real no diário” (MIRANDA, 2009, p. 34).

Porém, o livro possui o pacto com o calendário que é utilizado para nortear os relatos em um diário, haja vista que muitos de seus contos possuem como títulos a data do evento, na edição em questão.

O livro também se encaixa na autobiografia em que o sujeito, por meio da memória, domina totalmente o objeto, que é sua existência e experiência, organizando-o de modo sistemático e de maneira coerente.

O formato mais tradicional da autobiografia é o autor solicitar suas lembranças voluntariamente e as ordenar, em geral, em sequência cronológica, iniciando na infância e abalizando sua trajetória de vida até a atualidade, isso implica deliberação, o memorialista quer, de fato, descrever sua vida e também de seleção, ou, em outras palavras, censura.

Para o leitor que posta diante desses textos abrem-se duas possibilidades: tomar o relato 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, deixa transparecer de si mesmo.” (TIETZMANN, 2009, p. 197).

Sobre autobiografia, Lejeune diz que é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Essa relação entre autora e narradora aparece claramente em diversos contos, por exemplo, “Apiaí”, que analisaremos no capítulo em tela.

Fazendo ela mesma parte da maioria dos relatos, Lygia Fagundes Telles precisa lidar com a situação inusitada de ser personagem, narradora e autora. A situação da autora no livro 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 estranho à trama ou de um escritor que manipula os personagens e suas ações.

Na pluralidade de ocorrências autobiográficas, destacam-se os textos híbridos constituídos a partir do entrecruzamento da autobiografia com a ficção, problematizam as fronteiras de cada gênero e a separação entre autor, narrador e personagem.

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, 2008, p. 174).

Aproximando a autoficção do conceito de performance, a ensaísta Diana define 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 seus modos de representação. (KLINGER, 2012, p. 57).

Lygia Fagundes Telles tracejou um autorretrato, fragmentário, fugido e mutável, como assinalou o teórico Michel Beaujour (1980), elegendo por autorrepresentar-se por meio de textos híbridos, nos quais, além dos gêneros, ficção e memória se misturam.

Um das propriedades do autorretrato é o debruçamento sobre si próprio “a prática do comentário, revisão constante do seu próprio fazer” (ROCHA, 2006, p. 63), uma espécie de autorreflexão se revela tanto sobre o autor quanto sobre a escrita, incluindo desde memórias de infância até acontecimentos recentes, incidindo pelos sonhos e fantasias e dispensando a linearidade.

Vale ressaltar que, no conto “17 de fevereiro”, a escritora relata um sonho em um cenário natural e aberto que é, ao mesmo tempo, familiar e inédito. A narradora possui uma sensação de perigo e morte e o texto apresenta a imagem simbólica do rio, água corrente que marca a representação de memória e esquecimento, como já citado na análise do conto “Natal na barca”.

De modo distinto do diário e da autobiografia, o autorretrato não tem nada a esconder ou confessar, é puro discurso livre.

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

3.1 MEMÓRIA DE INFÂNCIA

O conto “Apiaí” é um dos muitos presentes no livro *A disciplina do amor* que realiza um resgate da infância durante a narrativa e, ao mesmo tempo, faz uma síntese dos elementos mais importantes da vida da escritora quando criança.

A narradora do conto inicia questionando-se sobre a origem do nome da cidade “talvez esteja no verbo apeiar, desmontar, botar o pé no chão. Vamos, apeia aí!” (TELLES, 1998, p. 100), contudo, sem a certeza da procedência do nome, a narradora passa para uma questão maior “o que sabe a gente das origens” (TELLES, 1998, p. 100), é como se ela deixasse de lado uma pergunta a qual a resposta seria uma informação inútil e começasse a pensar mais profundamente na questão existencial de tudo ao seu redor.

Ao relembrar do passado em meio à molecada do bairro que se amontoava no portão de sua casa na hora das histórias de tudo quanto era assombração, a narradora recorda que sua mãe, ao descobrir que a pajem deixava os cães lamberem os pratos do jantar para acabar o serviço mais rápido, colocou-a de castigo e foi então que ela assumiu o lugar da pajem de contadora de histórias e percebeu sua vocação para isso, pois era uma excelente forma de combater o próprio medo: passá-lo adiante.

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 os meus primeiros escritos, isso depois do aprendizado com a sopa de letrinhas de macarrão que ia alinhando na borda do prato, me lembro que o y era difícil de achar. (TELLES, 1998, p. 101).

O conto parece um novelo de lã em que a memória vai revelando-se aos poucos, logo após rememorar sobre um morcego que o irmão prendeu em uma gaiola, a narradora recorda o Morro do Ouro e a lembrança desse local desperta

uma reminiscência sobre seus pais, “meu pai era dono de um pedaço do Morro, tem mesmo ouro, pai? Eu perguntava e ele sorria por entre as baforadas da fumaça do charuto, gostava de charutos e roleta, era um jogador” (TELLES, 1998, p. 100).

A imagem do pai da escritora sempre é descrita com carinho, tanto em palestras e entrevistas, quanto no conto em questão, ela nunca omite o fato de que ele era um jogador que mais perdia do que ganhava, mas, mesmo assim, era muito esperançoso, aliás, ela adora utilizar o jogo como uma metáfora, enquanto ele jogava com números e cores ela sempre apostou nas palavras.

Já a imagem da mãe é sempre associada ao piano ou ao doce de goiabada “minha mãe tocava piano e fazia goiabada no tacho de cobre” (TELLES, 1998, p. 100), o resgate da imagem da mãe é meio confuso por parte da narradora, já que paira a dúvida de que “ela gostava de cantar e me parecia alegre, mas revendo hoje os seus retratos, percebo que sua expressão era triste, ela era triste?” (TELLES, 1998, p. 100), é como se a maturidade adquirida pela escritora passasse para a narradora a realidade de que sua mãe era uma mulher-goiabada, termo esse que explicaremos mais adiante.

A imagem da pajem é muito importante na formação de Lygia Fagundes Telles, tanto que ela é representada em vários contos do livro, não só em “Apiaí”, mas também em “18 de janeiro” e “a Nave dos loucos”, no primeiro, a narradora recorda de uma visita à antiga cidade em que vivera e da figueira “me levanto num susto: não era detrás daquela figueira que minha pajem Ana gostava de se esconder?” (TELLES, 1998, p. 13) e no segundo aparece outro registro da pajem quando a narradora lembra que “louco come merda, dizia a minha pajem e eu ficava preocupada porque eu levava a coisa ao pé da letra. Só mais tarde entendi, ela queria se referir ao sofrimento” (TELLES, 1998, p. 22-23).

No conto “O gorro do pintor”, a narradora aborda a descoberta do mundo, observado pelos olhos de uma criança, isso fica evidente no trecho abaixo, em que a euforia da criança em ver a imagem de um artista internacional é destacada:

A pequena cidade ficou na maior excitação com a chegada de Hortência Serena, a declamadora. Fui correndo ver seu retrato de corpo inteiro, pregado numa cartolina na porta do clube: fiquei extasiada. Nunca tinha visto uma mulher tão grande, tão suntuosa no seu longo vestido preto e diadema, revirando os olhos para o céu, os braços pendidos na frente do corpo com as mãos fortemente entrelaçadas. (TELLES, 1998, p. 72).

O tema central do conto é o aprendizado do mundo e da vida adulta vistos pelos olhos de uma criança “foi a primeira vez que ouvi a palavra internacional” (TELLES, 1998, p. 71), é como se a inocência fosse sendo perdida, gerando um misto de arrebatamento e frustração, culminando, pois, no processo do amadurecimento “até o cachorro passou a ser maltratado em meio a libações e orgias, palavras que também aprendi nesse tempo” (TELLES, 1998, p. 73).

A animação toda de assistir a um recital de uma artista internacional “que fora aplaudidíssima nos teatros de São Paulo, Rio e Lisboa” (TELLES, 1998, p. 71) se transforma em decepção quando, na primeira fila, ela deixa de prestar atenção nas vestimentas de Hortência e passa a ficar atenta a declamação da história de um pintor, um cachorro e um gorro que havia sido presente de sua noiva “que teria morrido, não estou muito certa do destino da moça” (TELLES, 1998, p. 73).

O pintor, que era pobre, e “ainda não era moda investir em quadros no alto mercado dos capitais” (TELLES, 1998, p. 72) de alguma forma fica rico e cai nos vícios adultos. Numa noite, enfurecido, resolve se livrar do cachorro antes querido e que agora só o irrita, atira o animal no rio e, sem querer, derruba seu gorro, “única lembrança da inocente juventude” (TELLES, 1998, p. 73), a essa altura da história “as lágrimas já corriam abundantes” (TELLES, 1998, p. 73) pelo rosto da narradora e sua mãe “começou a me arrastar da sala” (TELLES, 1998, p. 74),

Enquanto era puxada para fora do local, a narradora ainda conseguiu escutar o final do recital, no qual o cachorro retornava à casa do pintor com o gorro na boca e “deposita-lhe aos pés o gorro amado e tomba redondamente morto” (TELLES, 1998, p. 74). Do lado de fora, sua mãe a abraçou e a consolou, explicou que a história não era real e a repreendeu por chorar alto “não via então? Estava atrapalhando” (TELLES, 1998, p. 74). Depois da bronca, ela e sua mãe retornaram aos seus lugares e conseguiram ver Hortência agradecendo as palmas, nesse momento, a narradora se lembra de ter a impressão de que a cantora a encarava, “teria mesmo me fuzilado com o olhar azul de cólera ou foi impressão minha?” (TELLES, 1998, p. 74).

O fato é que o dia seguinte, quando a narradora vai comprar os ingressos para o recital novamente, há uma novidade no cartaz: “proibida a entrada de crianças” (TELLES, 1998, p. 74) e ela recorda como seu irmão, que não pode ir no dia anterior – porque estava de castigo –, ficou revoltado, “mas eu fiquei quieta”

(TELLES, 1998, p. 74). É como se a narradora, sabendo tudo sobre o recital, percebesse que era bom que seu irmão não pudesse passar pela mesma terrível experiência que ela, mas o deixasse achar que ele estava perdendo algo, mesmo sabendo que não estava porque explicar aquela vivência não o faria entender da mesma forma que ela compreendeu ao passar por tudo aquilo.

No conto “Cabra-cega”, a autora relata uma brincadeira de criança, utilizando-a como uma metáfora para a busca de conhecer seu corpo “tiro o pano dos olhos e me vejo de corpo inteiro. Tão nítido esse corpo que conheço tão mal” (TELLES, 1998, p. 141-142), “vou de cabra-cega, às apalpadas, tateante, o que em mim é realidade e o que é aparência?” (TELLES, 1998, p. 142). Nesse conto, Lygia Fagundes Telles descreve em poucas palavras as dúvidas de uma narradora que está se descobrindo, conhecendo seu eu próprio.

A imagem do morcego é recorrente nos contos do livro e, em geral, está associada a criaturas ficcionais como os vampiros, por exemplo, no conto “Noturno de Chopin”, em que a narradora faz uma revisão da imagem desses seres, recorda que, “na infância ele era simplesmente um morcego [...] sugador de sangue de gentes e bichos” (TELLES, 1998, p. 118), e que, mais tarde, ela conheceu o “vampiro do cinema morcego também, mas logo renascendo no envernizado Conde Drácula” (TELLES, 1998, p. 118). Depois, ela conheceu o vampiro clássico Nosferatu que “não tinha preferências quanto ao sexo: atacava tanto os moços quanto as mocinhas” (TELLES, 1998, p. 119), nesse momento do relato, a narradora percebe que, embora o sexo não fosse importante, a idade era, já que ela nunca viu um vampiro sugar velhotes, a menos que fosse por vingança.

A narradora descreve a transformação que a imagem dos vampiros sofreu e que entrou na moda eles parecerem “direto na forma humana, sempre o nobre de cabelos sedutoramente grisalhos” (TELLES, 1998, p. 119) e que esses tinham sim preferência apenas por mulheres. O fato é que a narradora percebe que as criaturas do seu tempo de infância, assustadoras e que sugavam sangue apenas para sobreviver, passaram a ser histórias de amantes fogosíssimos e nada mais.

O conto seguinte a “Noturno de Chopin” é intitulado de “Drácula e o seu harén”, nesse texto, Lygia Fagundes Telles ressalta o comportamento machista: “nenhuma novidade nesse comportamento vampiresco, todos os vampiros sempre foram refinados machistas” (TELLES, 1998, p. 121), a narradora do conto descreve como Drácula era bonzinho até o momento que conseguia o que desejava e que

“passada a lua-de-mel, viam-se reduzidas à condição de servas” (TELLES, 1998, p. 120). Além de considerar a imagem do Drácula, a narradora também recorda que o conde Vlad Tepes, que deu origem à personagem, não era muito simpático com as mulheres e que há muitos relatos disso, como a história de que um camponês se apresentou a ele mal vestido porque a esposa não sabia costurar e que imediatamente o conde mandou empalar a mulher, oferecendo outra esposa que dominava a costura para o camponês. Lygia Fagundes Telles utiliza esse conto para debater uma questão importante: a forma como as mulheres são tratadas, mas faz isso de forma sutil, empregando imagens fictícias até o ponto que entra na realidade de fato.

3.2 MEMÓRIA DE LEITORA

Em diversos contos, Lygia Fagundes Telles resgata bases de sua formação leitora. No primeiro conto do livro “Os gatos”, a narradora apresenta uma experiência dos seus tempos de estudante “me preparava para os vestibulares da Academia do Largo de São Francisco” (TELLES, 1998, p. 10), ela conta que “lia Iracema” (TELLES, 1998, p. 10) quando um gato entrou pela janela, é como se o gato escolhesse sua dona.

É interessante ressaltar que esse conto tem uma continuação em outro conto intitulado “Sur mon coeur amoureux”⁷, é como se a história começasse em um conto, mas só tivesse fim em outro. No primeiro, a narradora comenta sobre as diferenças entre os gatos e os cães, como é necessário ter cuidado ao aproximar-se de gatos e porque escolheu chamar de Iracema – mesmo sem saber se era ou não uma gata –, pois estava lendo José de Alencar quando conheceu o bichano. Já no segundo, o leitor tem a certeza de que era uma gata, pois ela aparece grávida e é apresentado outro autor famoso que Lygia Fagundes Telles costumava ler: Baudelaire. É um verso do autor que dá título ao conto e o trecho pertence ao poema “Le chat” (“O gato”).

Vale ressaltar que ela também faz uma homenagem a Shakespeare ao intitular um dos contos com o famoso verso presente em Hamlet “To die, to sleep no

⁷ No meu coração apaixonado. (Tradução livre).

more”⁸ e que Baudelaire também é citado no conto “27 de outubro” quando a narradora reflete um de seus poemas e chega à conclusão de que “não era em vão que as mulheres disfarçavam a inteligência que repelia pretendentes ao invés de atraí-los, mulher inteligente chegava a assustar.” (TELLES, 1998, p. 84).

Mas, voltando aos contos em questão, temos uma mistura de memórias, primeiro a da culpa da narradora por ter brigado com a gata “e por aquela nossa briga” (TELLES, 1998, p. 17), em seguida, a do amor por ter aumentado a quantidade de leite ao descobrir que a gata seria mãe “dei-lhe dose dupla de leite quando descobri que estava grávida” (TELLES, 1998, p. 17) e por ter arrumado um caixote com panos para que o animal ficasse quente “este é o caixotinho que preparei para você, está vendo? Vai ficar junto da janela, você vem pula nele, forrei com panos, veja que quentinho” (TELLES, 1998, p.17), em seguida a memória da tristeza quando o porteiro informa que a gata morreu “estava morta com os dois gatinhos prematuros” (TELLES, 1998, p. 17), uma espécie de memória da desculpa ao tentar culpar a mãe “minha mãe esqueceu de deixar ao menos uma fresta” (TELLES, 1998, p. 17) e, por fim, a memória do remorso ao imaginar a gata arranhando a janela fechada depois de uma tempestade acompanhada dos dois filhotes e ao admitir que a culpa não era da mãe, pois quem deveria ter lembrado de abrir a janela era ela, “peço-lhe perdão pela janela fechada.” (TELLES, 1998, p. 17).

É importante frisar que os animais de estimação são uma constante na vida da escritora, ela os utiliza com frequência nas suas obras, principalmente as memorialísticas. Os gatos merecem destaque nesse sentido, pois, além de estarem sempre em sua obra, aparecem em inúmeras fotos no colo da Lygia Fagundes Telles para ilustrar entrevistas, depoimentos etc.

Outro autor que a escritora lia e é lembrado no livro é Kafka, Lygia Fagundes Telles dedica dois contos a isso, o primeiro “Kafkandura” e o segundo “O retrato”. No primeiro conto, a narradora nos informa que foi um colega quem falou sobre o autor pela primeira vez com ela e afirma que era “uma juvenzinha que já tinha lido alguma coisa da literatura brasileira, mas a literatura universal era universal demais.” (TELLES, 1998, p. 66).

O leitor tem noção do tamanho do impacto que o autor causou na narradora que, embora não soubesse no momento, “um dia iria compreendê-lo até as raias do

⁸ Morrer, dormir não mais. (Tradução livre).

amor” (TELLES, 1998, p. 66) e que, quando lia que ele havia nascido em Praga e imaginava a cidade, nem sonhava que a “percorreria um dia” (TELLES, 1998, p. 66); já no outro, a narradora se lembra de que, na sala de espera do seu dentista, viu na revista um retrato de Kafka e tece vários comentários, é como se a imagem dividida ao meio mostrasse duas pessoas diferentes em uma só, do lado direito um “funcionário meticoloso, filho-família” (TELLES, 1998, p. 68) e do esquerdo o lado da “loucura e da morte” (TELLES, 1998, p. 68).

A narradora recorda que arrancou a foto da revista e que, ao ser encarada por uma mulher, utilizou a desculpa de que era “um risco de bordado [...] e tive sua inteira aprovação” (TELLES, 1998, p. 68). Nesse texto, Lygia Fagundes Telles retorna a descrever sua viagem para Praga, cidade que “ele amava e detestava.” (TELLES, 1998, p. 68).

Lygia Fagundes Telles também cita em seus contos Érico Veríssimo, autor que ela conheceu nos seus tempos de estudante e que deu início a uma amizade que durou a vida toda. No livro em questão, o autor é lembrado nos contos “Retrato do jardim”, “A hora do sétimo anjo” e “Enquanto se vai viver”.

No primeiro conto, a narradora recorda que mostrou o jardim que muito gostava para o escritor, comentou sobre o busto de Fagundes Varela e que Veríssimo pediu para que um fotógrafo tirasse uma foto de ambos para “a posteridade” (TELLES, 1998, p. 124), dias depois ela envia uma carta para ele que era meio triste, pois havia reprovado em direito civil, e meio feliz, pois quando foi retirar a foto foi informada que entrou luz no filme e ele estava perdido e era engraçado que fosse “a glória velada.” (TELLES, 1999, p. 124); já no outro são apresentadas algumas recordações do escritor junto a família, ao lado de sua esposa Mafalda e de seus netos, a narradora se encontra no pátio da casa de Veríssimo, um de seus netos sussurra um segredo para sua esposa e corre, a narradora pergunta sobre seu novo livro e ele responde “será um romance, tem até nome, A hora do sétimo anjo – não era um bom título?” (TELLES, 1998, p. 125) ele mostra um esboço da capa e comenta que é um trabalho em parceria com a neta. A narradora recorda que, ao entrar no táxi para ir embora, voltou a chover, da mesma forma que no início do conto chovia e que, ao olhar pela janela do carro, “ele já tinha desaparecido.” (TELLES, 1998, p. 125).

O terceiro conto foi escrito quando Lygia Fagundes Telles soube da morte do amigo, logo, é carregado de emoção. A narradora já começa se indagando “por que

a morte me estarrece” (TELLES, 1998, p. 122), ela vai tecendo uma reflexão sobre esse sentimento de choque e percebe que há uma “cristalização da dor” (TELLES, 1998, p. 122), a partir daí ela recorda de um jantar de que “E.V chega com uma capa de chuva, cachecol azul-marinho e chapéu desabado” (TELLES, 1998, p. 123) e que durante a conversa sobre muitos temas aleatórios ele elogia o violão que ela tocava e afirma que “vocês ainda vão ver tanta coisa, meninos, vão viver tanto e viver é bom” (TELLES, 1998, p. 123), é como se a narradora percebesse que viver realmente é bom, “éramos tão jovens” (TELLES, 1998, p. 123), mas tudo o que é bom chega ao fim.

Outros autores que a escritora agracia em seu livro são: Santo Agostinho, quando escreve um trecho no conto “As confissões de Santo Agostinho”, Padre Antônio Vieira, quando em “26 de abril” diz que releu trechos de sua obra, Carlos Drummond de Andrade, quando em “Da delicadeza” escreve que “os delicados preferem morrer – escreveu C.D.A” (TELLES, 1998, p. 41) e a narradora passa a refletir sobre as pessoas que são mais sensíveis ao mundo que as demais, e Simone de Beauvoir, quando em “As frases iniciais” a narradora reflete sobre o feminismo e a necessidade da mulher trabalhar fora de casa para ser completamente realizada.

Muitos outros autores de renome nacional e internacional são citados no livro, porém, devido ao tempo para a elaboração desse estudo, optamos por citar apenas alguns que consideramos de mais destaque na obra.

3.3 MEMÓRIA FEMINISTA E ESCRITORA

Em entrevista à TV Cultura, Lygia Fagundes Telles falou sobre a condição da mulher e explicou o porquê que criou o termo mulher-goiabada, utilizado várias vezes em seus textos, inclusive no livro em análise.

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 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 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).

Fica claro no trecho acima que a autora cunhou o termo, inicialmente movida pela mãe, a qual ela notou que teve os sonhos carcomidos pela sociedade e que o vocábulo ganhou proporções maiores como é explícito no conto “Apiáí”, em que a narradora diz que “chamei de mulher-goiabada às mulheres daquela geração” (TELLES, 1998, p. 100), Lygia Fagundes Telles percebeu que não só sua mãe foi privada de muitas coisas, mas também todas as mulheres daquele tempo.

Lygia Fagundes Telles utiliza alguns contos do livro em estudo para revelar os desejos femininos que eram suprimidos e por isso só podiam ser manifestados clandestinamente. É o caso do conto “No princípio era o caderno”, no qual ela relata o desejo de escrever feminino e enfatiza que a expressão criada se refere a um grupo inteiro de mulheres:

Quando mocinhas elas podiam escrever seus pensamentos e estados d’alma (em prosa e versos) nos diários [...] 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).

A narradora do conto denomina esses cadernos de “cadernos caseiros da mulher-goiabada” (TELLES, 1998, p. 14) e rememora que sua mãe guardava um desses cadernos que havia pertencido a sua avó e, quando verificava uma receita, comentava “como mamãe escrevia bem! [...] Que pensamentos e que poesias, como era inspirada!” (TELLES, 1998, p. 14). Essa inspiração a narradora enxergava como um marco “das primeiras arremetidas da mulher brasileira na chamada carreira das letras – um ofício de homem.” (TELLES, 1998, p. 15).

No conto “Roxo é a cor da paixão”, a narradora apresenta “uma antiga tia escondia sua poesia, guardou-a até a morte [...] Escrevia os poemas fechada no quarto, a letra tremida, a tinta roxa” (TELLES, 1998, p. 85), o bisavô que desconfiou fez um sermão sobre as “metidas a literatas” (TELLES, 1998, p. 85) e a pobre tia que entendeu o recado “fechou a sete chaves a obra proibida” (TELLES, 1998, p.

85), antes de morrer, a tia pediu que colocassem seus versos no travesseiro do caixão, porém eram tantos que foi necessário forrar até o acetinado.

A narradora pondera que era difícil desafiar a família e a sociedade da época “aqui no Brasil foram bem poucas as que chegaram a se manifestar. Lá fora o número de artistas até que foi razoável.” (TELLES, 1998, p. 86).

A atitude da tia demonstra uma postura comum nas mulheres escritoras do início do século XX, como a de outras épocas anteriores: o medo de escrever e, como consequência desse receio, algumas se faziam de tontas, outras se acostumavam a não poder escrever, outras escreviam seus textos entre as receitas e algumas, bem poucas, seguiam sua própria voz, arcando com os resultados positivos e negativos de uma posição inovadora para a época.

Depois de empregar a experiência familiar para registrar os preconceitos que sempre cercaram a mulher que se dedicava a escrever como passatempo ou profissão, Lygia Fagundes Telles passa a falar de seus próprios desafios como mulher escritora, como, em “22 de outubro”, conto escrito com base em uma crítica publicada a respeito do seu livro *Praia Viva*.

No texto, a narradora recorda que seus poemas políticos foram chamados de desoladores, já que uma mulher que aconselha sobre revolução não era o que o crítico esperava e sim “que a poetisa estivesse sempre em colóquios com as flores” (TELLES, 1998, p. 69), fica claro o descontentamento da narradora ao perceber que por ser mulher ela não deveria refletir sobre política e esse fato faz surgir em sua mente outra lembrança de quando estudava direito, que publicou um pequeno livro de contos e recebeu sobre o comentário de que, embora bons, “ficariam melhor se fossem da autoria de um barbado” (TELLES, 1998, p. 69) na época a narradora se sentiu feliz, pois um elogio desses “era o máximo para uma garota de boina de 1944” (TELLES, 1998, p. 69), porém, hoje ela se sentia muito mais contente, pois percebia que “escolhera dois ofícios nitidamente masculinos” (TELLES, 1998, p. 69) e que mesmo naquela época “era uma feminista inconsciente, mas feminista.” (TELLES, 1998, p. 69).

A respeito do feminismo, a autora dedica um conto inteiro do livro a temática, em “29 de outubro” a narradora diz que voltou de uma reunião feminista, reflete as discussões realizadas, algumas com lógica e outras “agressões desnecessárias” (TELLES, 1998, p. 87) e chega à conclusão de que uma revolução no início não é perfeita mesmo, muitos erros são cometidos, não apenas na feminista, mas em

todas as outras batalhas já travadas ao longo dos anos e que o tempo de espera, de crescimento, de amadurecimento é sempre necessário.

A temática é igualmente abordada em “As frases fatais”, quando a narradora lê uma declaração na revista norte-americana que diz “será maravilhoso envelhecer um dia e poder me instalar tranqüila num banco de jardim, sem que apareça qualquer sedutor frustrado procurando puxar conversa” (TELLES, 1998, p. 104), e começa a refletir sobre ela concluindo que envelhecer não é bom, é necessário, todos têm que passar pelo processo e de que se alguém a atormentar num jardim, ela pode se retirar, o desejo de vingança contra os homens por não saberem respeitar uma mulher desacompanhada não deve prevalecer, pois isso “pode desviar a revolução de seus objetivos verdadeiros” (TELLES, 1998, p. 105).

Nesse momento, vem a sua mente a frase de Che Guevara “é preciso endurecer, mas sem perder a ternura” (TELLES, 1998, p. 105), é como se a narradora entendesse que as feministas não devem agir como os machistas, devem lutar pelos seus direitos sim, mas sem esquecer de que nem todos os homens estão contra elas, homens e mulheres não são iguais, não pensam iguais, mas merecem o mesmo respeito e os mesmos direitos.

Sobre essa questão dos direitos, em “18 de setembro” a narradora afirma que “sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos” (TELLES, 1998, p. 139), a narradora reforça o direito de as mulheres possuírem voz.

Ao lembrar seu passado, a escritora sempre acena para os obstáculos que acompanharam sua jornada desde a infância, quando ela relata em “Aplai” como era difícil achar o y para formar seu nome “me lembro que era difícil achar o y, procurava no meu prato, ia ver no prato dos outros que acabavam me enxotando. Tinha que recorrer ao caldeirão fervente com as letras borbulhando lá no fundo.” (TELLES, 1998, p. 101). É como se esse trecho fosse uma metáfora para explicar as ocasiões em que precisou se atrever para seguir sua vocação de escritora, em que precisou ser expulsa, mas, mesmo assim, não desistiu da caminhada.

No conto “25 de dezembro”, Lygia Fagundes Telles apresenta o prazer pelo risco, pelo desafio da escrita: “a alegria excitante porque proibida: escrever minhas invenções nas últimas páginas do caderno de desenho [...] copiá-las lá no fim para ninguém achar, ninguém era dona Alzira [...] dona Alzira acabou descobrindo: “Por que você andou fazendo aqui esses rabiscos?” – me interpelou [...] Pela primeira vez

a enfrentei e respondi com firmeza que não eram rabiscos, mas meus escritos que tive que copiar senão esquecia.” (TELLES, 1998, p. 115-116).

Percebemos, no trecho citado, que em sua infância a escritora tinha seus medos, mas que aos poucos foi enfrentando-os porque já sabia no seu âmago “que a obsessão da permanência é inseparável da criação.” (TELLES, 1998, p. 116).

Outra metáfora que é construída em cima desse tema escrever é apresentada em “12 de fevereiro”, conto no qual a narradora diz que recebeu um pacote de livros e os colocou junto com os demais que aguardavam a sua vez, a narradora está confusa “não sei se quero escrever, mas talvez queira” (TELLES, 1998, p. 137) e começa a escutar cantos de sereias fascinantes. Nesse momento, a narradora recorda Ulysses: “penso em Ulysses e faço como ele, não tapo os ouvidos com cera porque quero saber, mas me amarro com cordas ao mastro do navio enquanto se multiplicam os doces chamados tentando me desviar dessa aventura” (TELLES, 1998, p. 137), é como se ela quisesse escutar as críticas que podem ser atraentes, mas nem por isso se desviasse do caminho das letras e a narradora sente “profunda alegria em estar conseguindo” (TELLES, 1998, p. 137) seguir seu chamado, por mais tortuosa que seja a aventura.

Aqui se fazem necessários dois adendos, o primeiro, é que o livro possui dois contos intitulados “12 de fevereiro” e a passagem que citamos se encontra no primeiro conto que aparece com esse nome. E o segundo é sobre a ousadia de escrever, já que em “15 de outubro” a narradora já se pergunta se “o preço da criação literária é o sofrimento” (TELLES, 1998, p. 62) e afirma que, embora o caminho seja árduo, ele vale a pena e alguns frutos colhidos são doces.

É como se o ato de criar fosse comparado ao desespero e à calma, à ousadia e à insegurança, tudo ao mesmo tempo. O discurso literário para Lygia Fagundes Telles é uma eterna ambiguidade.

Para a autora, a pessoa que escreve tem como objetivo retratar o mundo em que vive e 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 as palavras que não conseguem dizer.” (TELLES, 1999, p. 109). Escrever é uma forma de contribuição que o autor oferece para a transformação da sua sociedade.

Vale destacar que no livro há um predomínio por narradoras femininas, é uma manifestação do caráter intimista de autorrepresentação que é comum nas ficções

feitas por mulheres. Nos contos, as personagens masculinas exercem um papel acessório, recebendo menos realce que as femininas.

3.4 MEMÓRIA DE DENÚNCIA

Uma das perguntas mais frequentes em entrevistas a escritores diz respeito ao papel da arte, nesse sentido, Lygia Fagundes Telles responde, em seu conto “Domingo”, que é “testemunhar o seu tempo” (TELLES, 1998, p. 34). E sobre essa questão, Tietzmann complementa que: “tem razão Lygia quando conscientemente se dispõe a “testemunhar 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 do Brasil que conhece há longas datas e que vem registrando nos seus escritos desde os anos 40.” (TIETZMANN, 2009, p. 239).

Exemplo disso é o conto “8 de fevereiro”, no qual a narradora lê no jornal sobre a chegada de um circo europeu e se recorda de um tio que gostava de fazer mágicas e se matou com um tiro perante a janela, gritando que sua morte era um protesto, infelizmente a rua estava vazia naquele dia.

O fato era que o tio era um bom homem, equilibrado e meio tímido, porém:

Vieram os distúrbios emocionais agravados por problemas de alimentação, transporte, dificuldades econômicas, abuso de pílulas – teve todos os estímulos que excitam o desenvolvimento da insegurança. Do medo. A cidade propícia a 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, 1998, p. 25).

Mais do que relatar algo de sua vida privada familiar, Lygia Fagundes Telles utiliza o tio para denunciar as mazelas do país. Algo que ocorria na época: o descaso. E que infelizmente ainda ocorre nos dias atuais, a saúde pública continua um caos, o transporte público em péssimas condições, a taxa de desemprego altíssima, sem renda sem alimentação adequada, a pressão da situação causando inúmeros problemas psicológicos na população que, sem condições, nem sempre

tem acesso ao tratamento, fato que acaba por culminar, segundo os dados do Ministério da Saúde, em 11.433 suicídios no Brasil em 2016, sendo uma morte a cada 46 minutos.

No conto “15 de fevereiro”, a escritora toca de novo na questão dos males do Brasil. A narradora descreve uma cena de alagamento e deixa clara sua preocupação com a falta de estruturas das cidades do país:

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 deveria 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 poderia enlouquecer mas não enlouquece, poderia morrer mas não morre. (TELLES, 1998, p. 26).

Na passagem citada fica visível a crítica às enchentes espalhadas pelo Brasil. Ao final do conto ainda há outra ponderação: o perigo das epidemias causadas pela falta de vacina aliadas aos alagamentos constantes. Fato que ainda é comum em cidades brasileiras, haja vista que as inundações ainda são parte da rotina do brasileiro.

Em “2 de novembro”, a narradora, ao terminar de ler um jornal, reflete sobre dois números que a assustaram, primeiro, “que quinze milhões de árvores são abatidas na floresta amazônica” (TELLES, 1998, p. 90-91) e, segundo, que “quinhentas mil crianças morrem por ano no Brasil de tuberculose” (TELLES, 1998, p. 91), sem levar em conta as inúmeras outras doenças que levam os pequenos ao óbito, o número já é enorme. Por fim, ela pondera que, embora as notícias estejam em todos os jornais escritos e televisivos e espantem a muitos, “nada acontece nada depois mas ao menos a gente fica sabendo” (TELLES, 1998, p. 91), é como se a narradora despertasse para o fato de que ninguém se importa em utilizar a informação que tem para fazer algo a respeito, todos comentam sobre as notícias, mas elas não passam de fofocas sem sentido.

Lamentavelmente, o Brasil representado por Lygia Fagundes Telles, embora tenha evoluído, ainda apresenta muitos dos problemas antigos como o desmatamento apontado no conto citado acima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse estudo teve por objetivo apresentar um pouco do universo ficcional da escritora paulistana Lygia Fagundes Telles, mais especificamente no que tange às relações estabelecidas em seus textos, no caso contos, com a questão na memória. Também buscamos apontar algumas transtextualidades possíveis em seus escritos.

Há distintos personagens que rememoram e lidam com esse processo de maneiras diversas, pode haver um esforço para lembrar “memória voluntária” ou elas podem simplesmente emergir em “memória involuntária”. Tais recordações deixam marcas no sujeito, alguns se modificam, como em “Natal na barca”, alguns se sentem atormentados, como em “Verde lagarto amarelo” e outros aliviados, como em “A janela”.

A memória é seletiva mesmo quando é coletiva e não é diferente na individual, as memórias das personagens de Lygia Fagundes Telles são fragmentadas, não é possível extrair o passado de modo inteiro e intacto, o ato de relembrar é permeado pela linguagem, mas também por experiências pessoais e circunstâncias históricas. É desse modo que Paul não recorda qual perna Helga não possuía.

Para uma questão: seria a memória remédio ou veneno? E há muitas possibilidades para essa resposta, pois ela é ambos, tanto o remédio contra o esquecimento, como em “A janela”, quanto o veneno da inveja que sufoca Rodolfo em “Verde lagarto amarelo”.

Há no universo ficcional da escritora as personagens que precisam lembrar e as que querem esquecer, aquelas que lembram nostalgicamente e as que lembram com culpa.

Vale destacar que os lugares de memória se fazem presentes nos contos, são cenários que não são meramente ilustrativos, mas que oferecem subsídios para que o processo de rememoração seja desencadeado como o quarto em “A janela”.

Além dos locais, os objetos também merecem evidência em seus textos, haja vista que, embora aparentemente insignificantes, ao longo das narrativas eles demonstram seu poder de remeter a pessoas, lugares e situações e, em alguns contos, como “Os objetos”, são os responsáveis por dar início ao processo memorialístico. Mais do que o sentido pragmático, eles representam um simbolismo próprio como as xícaras em “Verde lagarto amarelo”.

As cores também merecem ênfase e pode representar ao mesmo tempo duas coisas, como o verde que pode ser esperança em “Natal na barca”, ou inveja em “Verde lagarto amarelo”.

Foi possível verificar que em “Os objetos”, a memória é saudosista por parte de Miguel, e voluntária, em “Verde lagarto amarelo”, a memória é dolorosa e involuntária, em “Apenas um saxofone” a memória é um resgate, uma tentativa de retorno à juventude feliz e é voluntária, em “Helga”, a memória é uma punição, deriva da culpa de Paul de ter cometido o roubo e é voluntária, em “A caçada” é uma memória *déjà vu* e voluntária, em “A janela” a memória é uma luta contra o esquecimento e é voluntária e, em “Natal na barca”, a memória é transformadora e involuntária.

Buscou-se, com a análise de *A disciplina do amor*, apresentar a escritora que, ao invés de seguir um gênero/um padrão, preocupou-se em abordar temas de inquietação utilizando suas vivências.

Tentou-se esboçar a relação entre memória e invenção, sendo que não era objetivo desvencilhar ambos, mas sim estudá-los de forma unificada como ingrediente constitutivo da criação literária do livro.

Abordamos algumas questões relacionadas à infância que consideramos pertinentes, as questões de representação da mulher e das dificuldades enfrentadas por elas e o engajamento com as questões sociais.

Creio que vale a pena ressaltar aqui um pensamento da escritora sobre a literatura no sentido de preocupar-se com o outro, de estabelecer um vínculo com seu leitor. Em entrevista aos *Cadernos de literatura brasileira*, ao ser questionada se a literatura transforma as pessoas em seres melhores, ela respondeu: “pode melhorar sim. Pode desviar do vício, da loucura. Pode estancar a loucura através do sonho. [...] Eu tenho vontade de servir ao próximo, verdadeiramente. E a literatura me proporciona isso. [...] É uma forma de amor. Acho que é isso. No fundo, a literatura é uma forma de amor” (TELLES, 1998, p. 43).

Entendemos que a autora conjuga em seu livro a estética e o engajamento social, buscando tocar o íntimo de seu leitor, levando-o a refletir sobre o mundo.

Percebemos que a construção dos contos os permitiu transitar livremente entre as memórias mais recentes e as antigas, entre a reflexão e a crítica, a invenção e a realidade.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Sandra de Almada Mota. *Nos labirintos do tempo: um estudo da escrita de Lygia Fagundes Telles*. 2016. Disponível em: < http://www1.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20170626131554.pdf > Acesso em: 20 Out. 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. 1, 1980.
- BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre: Rhétorique de l'autoportrait*. Paris, Seuil, 1980.
- BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- BÍBLIA. 2018. Disponível em: < <https://www.bibliaonline.com.br/> > Acesso em: 15 nov. 2018.
- BLOOM, Harold. *The anxiety of influence*, 1997. Disponível em: < http://m_avaara.w.staszic.waw.pl/hb.pdf >. Acesso em: 22 ago. 2014.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. 5 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRASIL, Ubiratan. TV ESTADÃO. In: *A disciplina do amor é meu melhor livro*. Disponível em:< https://www.youtube.com/watch?v=--VEAHT_tz4>. Acesso em: 12 mar. 2019.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 5, mar. 1998.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o novo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Mounlin. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. In: RAMOS, G. *Caetés*. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio. 1955. p. 10-82.
- CARRIJO, Fabrícia Rodrigues. *Gênero, autobiografia e memória: Leituras possíveis e/ou interdidas em A disciplina do amor, de Lygia Fagundes Telles*. Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2017.

CESAROTTO, Oscar. *No olho do outro*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

CHEVALIER, Jean; GREERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números*. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant com a colaboração de André Barbault. Trad. Vera costa e Silva. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COELHO, Nelly Novais. Organização, estudos e notas. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Seleta*. Rio de Janeiro: José Olympio/Instituto Nacional do Livro, 1971.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigueri Junior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: *Poétique*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Editions du Seuil. Paris, 1979.

DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS. 2018. Disponível em: < <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/> > Acesso em 15 nov. 2018.

FREITAS, Clodoaldo. *Memórias de um velho*. Imperatriz: Ética, 2008.

FREUD, Sigmund. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degree*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja Universidade, 1976.

HOLANDA, Aurélio de Buarque. *Dicio*: Dicionário Aurélio Online de Português. 2018. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/> > Acesso em 15 nov. 2018.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora; Universidade Cândido Mendes; Museu de Arte Moderna, 2000.

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

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Poétique*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Editions du Seuil. Paris, 1979.

JORGE, Fernando. *A academia do fardão e da confusão: a Academia Brasileira de Letras e seus "imortais" mortais*. São Paulo: Geração Editorial, 1999.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. São Paulo: Ed. UNESP, 2012.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica do romance*. Lisboa: Arcádia, 2 ed. 1978.

LIMA, Dora Maria Macedo Pinheiro de. *Condição humana e condição feminina segundo Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles*. Dissertação. Mestrado em Literatura Comparada. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2002.

LIMA, Luis Costa. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. p. 240-256.

LUCAS, Fábio. *A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles*. Cult – Revista brasileira de literatura. São Paulo, Ano II, n. 23, p. 12-17, jun. 1999.

LUCENA, Suênio Campos de. *Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles*. 2007. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-30072008-091512/pt-br.php> > Acesso em 14 Out. 2018.

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

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

MEZAN, Renato. A medusa e o telescópio ou Verggasse 19. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

MOREIRA, Braitner. *Suicídios aumentam 2,3% em um ano*. Disponível em: <<https://g1.globo.com/bemestar/noticia/2018/09/20/suicidios-aumentam-23-em-1-ano-e-brasil-tem-1-caso-a-cada-46-minutos.ghtml>>. Acesso em: 17 mar. 2019.

NOGUEIRA JUNIOR, Arnaldo. *Releituras - resumo biográfico e bibliográfico: Lygia Fagundes Telles*. 2018. Disponível em: < http://www.releituras.com/lftelles_bio.asp > Acesso em: 14 nov. 2018.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. In: *Projeto história*. São Paulo: PUC, n. 10 pp. 07-28, dezembro de 1993.

PERREIRA, Maria do Rosário Alves. *Entre a lembrança e o esquecimento: estudo da memória nos contos de Lygia Fagundes Telles*. 2008. Disponível em: < http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7FHFS9/microsoft_word_dissertacao_definitiva.pdf?sequence=1 > Acesso em: 13 Out. 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *As flores da escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. In: *Poétique*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Editions du Seuil. Paris, 1979.

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.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo 1). Tradução: Constança Marcondes Cesar – Campinas, SP: Papirus, 1994.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo 2). Tradução: Marina Appenzeller; revisão técnica: Maria da Penha Villela Petit – Campinas, SP: Papirus, 1995.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo 2). Tradução: Roberto Leal Ferreira; revisão técnica: Maria da Penha Villela Petit – Campinas, SP: Papirus, 1997.

RICOUER, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina, 2000.

ROCHA, Ruth. *Minidicionário*. São Paulo: Scipione, 1996.

RODA VIVA. TV CULTURA. In: *Lygia Fagundes Telles 07/10/1996*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=7GBr-JFDgAU> >. Acesso em: 17 mar. 2019.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: UNESP, 2010.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Editora Aderaldo e Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silvino. *Vale quanto pesa: ensaios questões político-culturais*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. p. 25-40.

- SANTIAGO, Silviano. *Meditação sobre o ofício de criar*. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, v. 18, jul./dez. 2008.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SAWITZKI, Manoela; MELLO, Ramon. *Lygia Fagundes Telles: A escrita como vocação*. 2012. Disponível em: < <http://www.literal.com.br/destaque-medio-home/lygia-fagundes-telles-a-escrita-como-vocacao/> >. Acesso em: 05 jul. 2014.
- SOUZA, André. *O que provoca a sensação de déjà vu?* Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globociencia/quero-saber/noticia/2014/04/o-que-provoca-sensacao-de-deja-vu.html>>. Acesso em: 23 jan. 2019.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Venha ver o pôr do sol e outros contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor: Fragmentos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- TELLES, Lygia Fagundes. A mulher escritora e o feminismo no Brasil. 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.
- TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor: Memória e ficção*. Companhia da Letras, 2010.
- TELLES, Lygia Fagundes. In: BRITO, José Domingos de. *Por que escrevo?* São Paulo: Escrituras, 1999. P. 109.
- TIETZMANN, Vera Maria. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Editora da UFG, 2001.
- TIETZMANN, Vera Maria. *Dispersos & inéditos: Estudos sobre Lygia Fagundes Telles*. Goiânia. Cãnone Editorial, 2009.
- VOLLI, Hugo. *Manual de semiótica*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

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