

Maria do Rosário Alves Pereira

ENTRE A LEMBRANÇA E O ESQUECIMENTO
ESTUDO DA MEMÓRIA NOS CONTOS DE
LYGIA FAGUNDES TELLES

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2008

Maria do Rosário Alves Pereira

ENTRE A LEMBRANÇA E O ESQUECIMENTO
ESTUDO DA MEMÓRIA NOS CONTOS DE
LYGIA FAGUNDES TELLES

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC)

Orientadora: Constância Lima Duarte

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2008

A Lygia Fagundes Telles

Após a leitura
de tua novela
(ó Literatura!)
quem se esquece dela?

Miro-me no espelho.
Vejo, com assombro,
um cacto vermelho
florir no meu ombro.

Carlos Drummond de Andrade

Agradecimentos

A Deus e à espiritualidade superior por toda a luz e todas as intuições recebidas;
à professora Constância Duarte, pelo incentivo e a maneira sempre cordial de me orientar,
mostrando-se disponível em todos os momentos nos quais precisei;
aos meus amigos e familiares, pelo apoio;
ao Diogo, pelo carinho;
ao Nilton, pelo incentivo, ainda em 2005, para que eu levasse o projeto adiante;
à Cláudia, Elisângela e Fabrício, pela leitura cuidadosa do trabalho;
ao Grupo de Estudo sobre Escritoras Mineiras, pelas reflexões e pesquisas realizadas
juntas;
aos professores e colegas de graduação e pós-graduação, por me auxiliarem no processo de
aprendizagem;
a todos que, de alguma maneira, contribuíram ou torceram para a realização deste trabalho.

Já fui um rapaz e fui uma donzela; já fui um arbusto e já fui um pássaro; e já fui também um peixe mudo do mar.

Empédocles

Bem sei que tudo na vida não passa de mentiras, e sei também que é nas memórias que os homens mentem mais. Quem escreve memórias arruma as coisas de jeito que o leitor fique fazendo uma alta idéia do escrevedor. Mas para isso ele não pode dizer a verdade, porque senão o leitor fica vendo que era um homem igual aos outros. Logo, tem de mentir com muita manha, para dar idéia de que está falando a verdade pura.

Memórias da Emília

Monteiro Lobato

Resumo: Esta dissertação estuda a tensão estabelecida entre memória e esquecimento em alguns contos de Lygia Fagundes Telles. O objetivo é mostrar as relações entre a memória e os objetos, responsáveis por desencadear o processo de rememoração. O retorno ao passado, sobretudo à infância, resgata um tempo idílico, uma espécie de paraíso perdido. O sentimento de culpa e o desejo de conciliação com o passado são estudados a partir de conceitos como “rememoração”, tal qual o trabalham César Guimarães e Lúcia Castello Branco. Segundo os ensaístas, o esforço que o indivíduo empreende em direção ao passado, ou seja, a uma *origem* perdida, resulta na impossibilidade do resgate total da recordação, pois o que consegue captar são apenas restos, fragmentos de memória.

Abstract: This dissertation studies the tension between memory and forgetfulness in some Lygia Fagundes Telles' tales. The goal is to show the relations between memory and objects, these ones responsible for the remembrance's process. The return to the past, especially infancy, recovers an idyllic time, a kind of lost paradise. The feeling of guilty and the conciliation's desire with the past are studied here based on “remembrance” concepts, somehow worked by César Guimarães and Lúcia Castello Branco. According to these authors, the effort that someone make in direction to the past, I mean, to the lost origin, results in the impossibility of memory's total recovering; there are only pieces of memory.

Sumário

Introdução

Importância da memória no contexto dos estudos literários.....	9
Um conceito possível para “rememoração”	9
Percurso crítico pela literatura de Lygia Fagundes Telles.....	14
Recepção crítica.....	19
Divisão metodológica.....	22

Capítulo 1

Relações entre a memória e os objetos nos contos de Lygia Fagundes Telles.....	26
1.1 A estrutura do conto lygiano.....	26
1.1.1 Conceituações da memória pertinentes ao estudo do conto lygiano.....	36
1.2 Marcas da infância no chão da memória.....	41
1.2.1 “Verde lagarto amarelo”	41
1.2.2 “Papoulas em feltro negro”	56
1.2.3 Recordações infantis em <i>Invenção e memória</i>	66

Capítulo 2

Paraísos perdidos da memória.....	79
2.1 “Lembranças de velhos”.....	79
2.1.1 “Apenas um saxofone”.....	83
2.1.2 “A janela”.....	94
2.1.3 “O muro”.....	101

Capítulo 3

Relações entre culpa e memória nos textos de Fagundes Telles.....	106
3.1 A memória como expiação.....	106
3.1.1 “Gaby”.....	108
3.1.2 “Uma branca sombra pálida”.....	117
3.1.3 “Noturno amarelo”.....	125
3.1.4 “Helga”.....	134
3.1.5 “A sauna”.....	140
Conclusão.....	148
Referências.....	152
Bibliografia completa de Lygia Fagundes Telles.....	152
Entrevistas de Lygia Fagundes Telles.....	153
Bibliografia crítico-teórica.....	154
Documentos eletrônicos.....	161
Materiais especiais (Documentários/programas de TV).....	163

Introdução

Importância da memória no contexto dos estudos literários

...a memória, no singular, é a matéria-prima única para diversos tipos de invenção.
Paulo Roberto Pires

Um conceito possível para “rememoração”

A memória sempre foi um assunto que suscitou discussões ao longo da história da humanidade, nos mais diversos espaços do saber. As ciências em geral, como a psicologia e a psicanálise, a cada dia trazem novas descobertas para o campo da saúde física e psíquica, mas também as artes ocupam-se dessa questão: em que consistiria o processo da rememoração e como ele afeta/marca os indivíduos? Pretende-se que essa pergunta norteie o presente estudo, principalmente na identificação/discussão desse processo nos “seres de papel” criados habilidosamente pela escritora paulistana Lygia Fagundes Telles.

Em primeiro lugar, gostaria de remeter ao surgimento desta pesquisa. No que diz respeito à memória especificamente, uma disciplina sobre essa questão despertou-me para as bases teóricas que lançam luz a esse tema na atualidade¹ e, posteriormente, as reflexões aí levantadas me auxiliaram no estudo de alguns contos de Lygia Fagundes Telles, ampliando as possibilidades de leitura contidas em seus textos.

Em um contexto no qual a velocidade dos acontecimentos e produtos parece ser o imperativo geral, em que o esquecimento histórico se alarga, a questão da memória parece

¹ Disciplina ministrada pela professora Graciela Ravetti no primeiro semestre de 2005, no curso de Pós-graduação/Estudos Literários da FALE/UFMG.

ser ainda mais discutida e estudada. Os “passados presentes” estão em evidência, utilizando expressão de Andreas Huyssen. Conforme ressalta o autor, esse *boom* pelos estudos da memória não pode ser explicado apenas por questões econômicas referentes ao contexto da globalização: há uma série de fatores de ordem sociopolítica e cultural que influenciam esse processo, e o furor pelos estudos memorialísticos está indissociavelmente relacionado às histórias específicas de cada nação. Políticas genocidas de países como Bósnia e Ruanda, por exemplo, têm mantido vivo o discurso da memória do Holocausto, lugar-comum universal para os traumas históricos, o que mostra a necessidade humana de não deixar o esquecimento sobrepor-se à memória: “Não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis neste processo. É como se o objetivo fosse conseguir a recordação total.”² É o “dever de memória” de que falam autores como Paul Ricoeur, por exemplo. O medo do esquecimento tenta ser combatido com estratégias de rememoração pública e privada, e a literatura enquadra-se como uma delas: o escritor, à medida que passa para o papel uma dada categoria de memória (quer dizer, suas memórias pessoais, ou aquelas que se relacionam a gênero, nação etc., mesmo que sejam ficcionalizadas), tenta combater esse “medo do esquecimento”, fantasma que parece rondar o ser humano desde sempre. Contudo, Gagnebin chama atenção para o fato de que “no fim do século XIX, Nietzsche (...) denunciava, em particular, a acumulação obsessiva e a erudição vazia do historicismo cujo efeito maior não consistia numa conservação do passado, mas numa paralisia do presente”.³ Ou seja, o “culto” excessivo à memória pode acarretar efeitos nocivos no que diz respeito às relações humanas com o tempo presente; fascinado pelo passado, o homem se descuidaria e se distanciaria do presente, o que é um

² HUYSSSEN. *Seduzidos pela memória*, p. 15.

³ GAGNEBIN. *Lembrar escrever esquecer*, p. 98.

paradoxo, pois voltar-se para o passado só faz sentido se visarmos a uma transformação efetiva do tempo presente, a fim de evitar os erros cometidos anteriormente.

Assim, tanto a memória como o esquecimento parecem permear o imaginário humano. Os antigos já acreditavam que, na Beócia, o rio do Esquecimento convivia lado a lado com a fonte da Memória. Uma das maneiras de o homem mostrar esse interesse pelo assunto parece ser justamente o uso das narrativas, as quais se constituem como um mecanismo frequentemente utilizado para mostrar o quão tênues são os limites entre lembrar e esquecer. A busca por uma memória inteiriça – capaz de recuperar aquilo que foi vivido integralmente e trazê-lo, intacto, para o presente – por vezes encontra uma série de obstáculos, pois o ser humano parece *selecionar* suas lembranças de modo bastante particular, conforme aquilo que lhe parece mais relevante ou deixa marcas mais profundas. Assim, a lembrança total dos acontecimentos inexistente, e o ponto de vista que sobre eles incide depende da *bagagem* daquele que rememora. O que se tem ao final, então, são ruínas: “Os lugares da memória são, em primeiro lugar, restos.”⁴

Desse modo, toma-se a expressão “rememoração” no sentido cunhado por César Guimarães e Lúcia Castello Branco, em *Imagens da memória* e *A traição de Penélope*, respectivamente, a saber, o esforço que o indivíduo empreende em direção ao passado, ou seja, a uma *origem* perdida, e, ao deparar-se com a impossibilidade do resgate total da recordação – como preconizava Santo Agostinho –, o que consegue captar são apenas restos, fragmentos de memória. Tais vestígios, esboços de uma memória lacunar, o são porque aquele que rememora é um *ser de linguagem*, permeado pelas contingências, transformações e lacunas – temporais inclusive – entre aquilo que foi vivido e aquilo que é rememorado: “A linguagem é antes de mais nada o traço – substituto e nunca perfeito e

⁴ RICOEUR. *La memória, la historia, el olvido*. A tradução dos excertos desta obra é minha.

satisfatório – de uma falta, de uma ausência.”⁵ Por fim, não se pode desconsiderar que o processo de rememoração é por vezes *construído*, ou seja, ao se lembrar de algo o indivíduo pode distorcer ou acrescentar fatos e informações, selecionar *como* e *quais* lembranças lhe são convenientes, mostrando que a memória pode aparecer permeada pela imaginação.

Tal entendimento do processo de rememoração é de fundamental importância para o estudo dos textos da escritora Lygia Fagundes Telles, levando-se em conta a tensão estabelecida em sua obra entre lembrança e esquecimento. Rememorar, para as personagens lygianas, pode adquirir diversas dimensões: pode significar dor e rejeição, culpa, ou mesmo alívio momentâneo para as dores morais. As personagens, quase sempre desintegradas/corrompidas por relações familiares desgastantes ou pela própria sociedade, vêm-se às voltas com lembranças as quais queriam esquecer, com suas vivências fragmentadas, um passado que atormenta, um rememorar que não cessa. Nesse jogo entre memória e esquecimento, os objetos ocupam um papel singular nos textos da escritora, pois são responsáveis por desencadear o resgate das lembranças: são receptáculos potenciais de memória. Da observação e/ou contato das personagens com esses “objetos de memória” surge um universo de reminiscências do qual, por vezes, sequer queriam lembrar-se, como no conto “Verde lagarto amarelo”, por exemplo.

Ressalto alguns textos teóricos acerca do tema “memória”, dentre tantos outros apontados nas referências ao final, que lançaram bases teóricas interessantes as quais procurei aproveitar. O primeiro deles é *La memoria, la historia, el olvido*, tradução em espanhol do texto em francês de Paul Ricoeur. Serão importantes as idéias de “marca corporal” e “marca afetiva”, ambas relacionadas a um conceito mais amplo de memória

⁵ SELIGMANN-SILVA. *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*, p. 48.

desenvolvido pelo autor: a rememoração (o caminho até o objeto perdido) consistiria em uma *busca ativa* a realizar-se entre a primeira impressão acerca desse objeto e seu retorno, não desconsiderando a distância temporal que envolve ambos os eventos. A memória passaria, então, primeiro pela impressão física (é como se o fato recordado assim o fosse a partir de *algo* que o desencadeia, como uma *cicatriz, impressão, um lugar anteriormente habitado*, algum objeto – todas essas marcas repletas de uma significação singular, pois os signos tornam-se cumpridores de uma certa tarefa de rememoração em um dado contexto) até chegar ao fato lembrado propriamente dito. No *corpus* selecionado essas idéias parecem ser fundamentais, pois um estímulo externo desencadearia uma *memória* por vezes dolorosa nas personagens de Fagundes Telles.

Além do texto de Ricoeur, serão utilizados também como referencial teórico-crítico as obras já citadas de Castello Branco, sobretudo o capítulo “O trabalho da memória”, e de Guimarães, a fim de se discutir a *imagem* ora como reservatório de lembranças, ora como ruína de uma totalidade irrecuperável. Os textos de Henri Bergson, *Matéria e memória*, e de Santo Agostinho, *Confissões*, também complementam o pensamento crítico acerca da memória. Em Bergson, por exemplo, reflexões sobre os objetos complementam este estudo: “*Os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles.*”⁶ Destaco ainda os trabalhos de Jeanne Marie Gagnebin, sobretudo o livro *Lembrar escrever esquecer*, no qual, por meio de artigos que transitam pela história, filosofia e literatura, a autora tece reflexões de suma importância para se pensar sobre diferentes concepções de memória.

Em suma, todos os textos mencionados contribuíram de algum modo para alargar os horizontes da pesquisa aqui empreendida, a qual se utilizou de referenciais teóricos

⁶ BERGSON. *Matéria e memória*, p. 15-16 (grifo do autor).

tomados à história, filosofia, psicanálise, teoria da narrativa e crítica literária, assumindo, portanto, um caráter interdisciplinar.

Percorso crítico pela literatura de Lygia Fagundes Telles

Nascida em 19 de abril de 1923, em São Paulo, capital, Lygia Fagundes Telles passa os primeiros anos de sua infância mudando-se constantemente pelo fato de o pai ter exercido os cargos de advogado e promotor público em cidades do interior do estado. A vocação para contar histórias cedo se faz perceber. Acostumada a ouvir histórias contadas pelas pajens sobre lobisomens e outros temas de horror, a menina começa a inventar histórias e a reproduzi-las oralmente para outras crianças, de modo bem pessoal, utilizando sobretudo a imaginação, o que simbolizaria, segundo ela, uma “vontade imatura de fazer com que a palavra permanecesse”.⁷ Nesse ponto, impossível não lembrar do texto consagrado de Walter Benjamin, “O narrador”: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores.”⁸ Aproximando-se dessa abordagem benjaminiana, Caio Fernando Abreu afirma que a autora escreve literatura legítima devido ao fato de ser “basicamente uma *contadora de histórias*, no melhor e mais vasto significado da expressão. Histórias encantatórias, como as de *As mil e uma noites*, ou as das babás de antigamente.”⁹

A família vai exercer um papel importante nas escolhas da jovem Lygia. Em 1938, publica seu primeiro livro de contos, *Porão e sobrado*, com a edição paga por seu pai. Em 1940, ingressa na Escola Superior de Educação Física de São Paulo, em 1941 inicia o curso

⁷ DEPOIMENTO Lygia Fagundes Telles.

⁸ BENJAMIN. *Obras escolhidas I*. Magia e técnica, arte e política, p. 198.

⁹ ABREU. A primeira-dama da literatura. (grifo meu)

de Direito e começa a freqüentar as rodas literárias. A propósito da repercussão que teve sua escolha por duas carreiras masculinas em plena década de 1940, e ainda a escolha por uma terceira (e posteriormente definitiva) carreira, a das letras, também considerada “ofício de homem”, Lygia comenta em um de seus textos o apoio recebido pela mãe: “...não sei se isso vai ajudar você no casamento. Mas você está somando diplomas, pode trabalhar no que bem entender e isso é importante para uma moça pobre.”¹⁰

O segundo livro de contos, *Praia viva*, é publicado em 1944 e, no ano seguinte, seu pai falece. Em 1946 termina o curso de Direito, mas só três anos depois vem a público uma nova coletânea de contos, *O cacto vermelho*, com a qual angariou o Prêmio Afonso Arinos da Academia Brasileira de Letras. Em 1950 casa-se com o jurista Goffredo da Silva Telles Júnior, e em 1954 nasce seu único filho, Goffredo da Silva Telles Neto, falecido em 2006. Em 1960 se separa; em 1961, começa a trabalhar como procuradora do Instituto de Previdência do Estado de São Paulo. Em 1963, passa a viver com Paulo Emílio Salles Gomes, que morre em 1977.

Interessante observar que, na reedição de seus livros pela Editora Rocco, Lygia excluiu suas três primeiras publicações do que considera sua “obra definitiva”. Para ela, eles foram uma tentativa literária ainda imatura e incipiente, e acredita que os leitores, em um país que lê tão mal e no qual quase não sobra tempo para a leitura, devem se ater ao que realmente é importante, àquilo que de melhor um autor pode produzir. De certa forma, o crítico Antonio Candido parece compartilhar do mesmo pensamento, pois considera o romance *Ciranda de pedra*, de 1954, o marco da maturidade literária da escritora.¹¹ As

¹⁰ TELLES. A mulher escritora e o feminismo no Brasil, p. 60.

¹¹ CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, p. 5. O livro foi escrito em grande parte na fazenda Santo Antônio, pertencente à família de seu primeiro marido, o jurista Goffredo da Silva Telles Jr., fazenda essa que entrou para a história do movimento modernista devido às reuniões que lá aconteciam na década de

personagens dessa obra – as mais variadas, diga-se de passagem: um impotente, uma lésbica, uma louca, uma protagonista em busca de si mesma – encontram-se numa teia de relações difíceis, às voltas com conflitos familiares, tensões sexuais, a loucura e seu enfrentamento. Nas palavras de Luiza Lobo: “Todas as personagens da ciranda fracassam existencialmente.”¹² Pode ser classificado como um *Bildungsroman feminino*, um romance de formação, como já apontara Adolfo Casais Monteiro.¹³ Para Drummond, considerado pela escritora um dos três maiores poetas brasileiros do século XX, ao lado de Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto, o livro é “perturbador, (...) nos prende e nos assusta, (...) nos faz sofrer e ao mesmo tempo nos oferece o remédio compensador da própria arte”.¹⁴ Em 1981, o romance foi adaptado para telenovela, por Teixeira Filho, e em 2008 ganha nova adaptação pela Rede Globo por Alcides Nogueira.

Em 1958, lança *Histórias do desencontro*, premiado pelo Instituto Nacional do Livro; em 1963, *Verão no aquário* (romance). Para Coelho, “*Verão no aquário* é o testemunho de uma geração que se vê cara a cara com um mundo de valores em desagregação e, perdida, se vê soçobrar na desagregação do próprio ser”.¹⁵ Em 1970, publica *Antes do baile verde*, livro de contos que recebe na França o Grande Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros. Em 1973, publica *As meninas*, um de seus textos mais premiados – angariou o Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras, o Jabuti, da

1920, as quais contavam com a presença de Mário e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, dentre outros.

¹² LOBO. *Guia de escritoras da literatura brasileira*, p. 178.

¹³ Cf. PINTO. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. Neste livro, a autora estuda *Amanhecer*, de Lúcia Miguel Pereira, *As três Marias*, de Rachel de Queiroz, *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, e *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles. Para a estudiosa, as duas últimas obras se oporiam às duas primeiras por romperem com o modelo narrativo do “Bildungsroman fracassado”. No caso do texto lygiano, afirma: “O processo de ‘Bildung’ em *Ciranda de pedra* é esse processo de criação de um novo papel social e um novo estilo de vida que Virgínia vai adotar.” (p. 127)

¹⁴ DEPOIMENTO Lygia Fagundes Telles.

¹⁵ Nelly Novaes Coelho. In: TELLES. *Seleta*, p. 145.

Câmara Brasileira do Livro, e o de “Ficção”, da Associação Paulista de Críticos de Arte – com grande repercussão diante da crítica e do público.¹⁶ A história de três meninas que vivem num internato – uma drogada, uma guerrilheira e uma burguesa –, narrada também sob três focos narrativos diferentes (o que confere grande interesse ao livro), é também um depoimento sobre a ditadura militar. Cada uma das meninas era uma espécie de testemunha do seu tempo, mas as personalidades acabavam por se misturar. Segundo a escritora, o livro deu muito trabalho, mas, afinal, “o ofício de escrever é um ofício de busca, de sofrimento, ansiedade e celebração”.¹⁷ Ao mesmo tempo, é uma prova viva de que ela – que chegou inclusive a participar de passeatas contra a ditadura do Estado Novo, e posteriormente, em 1976, vai a Brasília entregar o Manifesto dos Intelectuais ao ministro Armando Falcão¹⁸ – produzia uma escrita engajada com as questões de seu tempo, ainda que lamente nem sempre ser lembrada por isso:

Eu sempre fui uma escritora engajada, mas, na hora de falar dos 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 uma subversiva. E naquele livro existe a descrição meticulosa de uma sessão de tortura. Tentam fazer de mim uma escritora que não sou.¹⁹

É importante lembrar que Lygia não é apenas uma escritora engajada no que diz respeito ao contexto político propriamente dito do país, mas também em relação a movimentos culturais e de comportamento, como o feminismo. A maioria das personagens

¹⁶ Em 2006 as personagens do livro foram selecionadas pela revista *EntreLivros* num dossiê especial com as cinquenta maiores personagens da literatura brasileira, na categoria “Mulheres transgressoras”.

¹⁷ DEPOIMENTO Lygia Fagundes Telles.

¹⁸ Em seu novo livro, *Conspiração de nuvens* (2007), a autora narra o episódio em detalhes, o qual inspirou inclusive o título dessa obra: “Uma conspiração de nuvens, sussurrei para Hélio [Silva, historiador] e ele guardou os óculos no bolso, Elas também conspiram, se não cairmos agora seremos presos na chegada.” (p. 63)

¹⁹ CASTELLO. Realidade rouba os sonhos de Lygia Fagundes Telles.

de Lygia, inclusive protagonistas, são mulheres. Essa perspectiva feminista/feminina vai despontar em seus textos não “levantando bandeiras” explicitamente, mas através de certas particularidades e ironias que se podem promover por meio da linguagem literária. A figura da “mulher-goiabada”, aquela que mexia o doce na panela e escrevia, em meio a receitas nos cadernos de culinária, pensamentos, poesias e frases de próprio punho, tão comentada pela autora em entrevistas e depoimentos, chega a ser mencionada também em alguns contos. Para a escritora, uma certa tradição literária feminina de veio intimista, tão menosprezada por alguns críticos, reflete apenas a figura de uma mulher há anos remexendo infinitamente o tacho de doce: “Trancada a sete chaves, não dispunha de uma fresta sequer para se expressar. Agora ela está se descobrindo: que mundo há de querer mostrar senão o próprio?”²⁰

Em 1977, publica *Seminário dos ratos*: “Foi duro trabalho de pesquisa, até encontrar a forma mais adequada para dizer as coisas. Para cada conto, consegui um jeito diferente. Um guarda-roupa de vários feitios.”²¹ O conto homônimo que fecha a coletânea apresenta referências simbólicas à ditadura militar, em um “flagrante tom de paródia”,²² o que confirma mais uma vez a preocupação da escritora com questões relacionadas ao momento político delicado em que o país se encontrava. Em 1978, vem a público o premiadíssimo *A estrutura da bolha de sabão*, inicialmente com o título *Os filhos pródigos*. Em 1980, *A disciplina do amor*; em 1981, *Mistérios*; em 1989, *As horas nuas*, romance muito comentado pela crítica devido ao interesse despertado pela temática memorialista; em 1995, *A noite escura e mais eu*.

²⁰ TELLES. A mulher escritora e o feminismo no Brasil, p. 58.

²¹ LEITE. Lygia: sou uma testemunha das coisas ruins do meu tempo.

²² LOBO. *Guia de escritoras da literatura brasileira*, p. 180.

Em 1999, a escritora lança *Invenção e memória*. É um livro no qual mescla recordações íntimas, pessoais, com a invenção. Segundo ela já declarou em entrevistas, os contos são uma “memória fantasiosa”, um depoimento imaginoso. Em 2002, publica *Durante aquele estranho chá*, uma reunião de textos dispersos, recordações tiradas do baú pessoal da escritora, como o discurso de posse proferido na Academia Brasileira de Letras e o relato de uma viagem feita ao Irã. Seu mais recente livro, de 2007, fecha a espécie de trilogia iniciada em 1999 de livros que mesclam a memória pessoal da escritora com a ficção: *Conspiração de nuvens*.

Recepção crítica

Durante a pesquisa, percebi que a escritora Lygia Fagundes Telles vem sendo objeto crescente de interesse nas academias (ainda que faltem mais estudos substanciais acerca de sua obra). Encontrei dissertações e teses que estudavam seus romances e contos sob diversas óticas: trabalhos de literatura comparada, sobre o feminino e o erotismo, sob o viés do fantástico etc. Também pude perceber tal interesse dos estudiosos pela obra lygiana ao participar de seminários, colóquios e simpósios.²³

Para finalizar esse percurso, brevemente gostaria de comentar alguns trabalhos da crítica acerca de sua obra. Dentre os livros, destacam-se os da estudiosa Vera Maria Tietzmann Silva, *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles* e *A ficção intertextual de Lygia Fagundes Telles*. O primeiro, fruto de sua dissertação de mestrado em

²³ Cito como exemplo os Simpósios Internacional (2006) e Regional (2007) da ABRALIC, nos quais, em cada um, foram apresentados cerca de quatro a cinco trabalhos sobre a escritora Lygia Fagundes Telles, cifra nada desprezível levando-se em conta a diversidade de pesquisas produzidas no campo do saber literário. Destaco também o XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura, realizado em outubro de 2007, em que houve uma sessão de comunicação inteira dedicada à autora: “Lygia Fagundes Telles: representações do feminino”.

Letras, é um ótimo trabalho sobre a temática da metamorfose e as diversas nuances que esta adquire, principalmente, nos contos lygianos. A estudiosa compara esses textos, enriquecendo a leitura. Quanto ao segundo, é composto de dois ensaios: no primeiro, estabelece uma relação entre o conto “Venha ver o pôr-do-sol” e “O barril de amontillado”, de Edgar Allan Poe; no segundo, trabalha com as relações entre o romance *As horas nuas* e os textos lygianos que o precedem. Outro livro importante, por ser um dos estudos pioneiros sobre a escritora, é *Esse incrível jogo do amor*, de Elza Carroza, que analisa a temática do amor e do feminino em seus contos.

Saliento ainda, no que diz respeito principalmente ao estudo do fantástico nos contos de Lygia, o livro de Berenice Sica Lamas, fruto de sua tese de doutorado: *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia*. Para quem pretende se debruçar de fato sobre a obra da escritora, esse trabalho é fundamental, pois apresenta uma longa introdução fazendo um repasse geral da crítica, tanto na mídia quanto nos meios acadêmicos. Além disso, traz valiosa leitura de alguns contos que se relacionam à temática do duplo. Há também o livro de Cristina Pinto, *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, em que a autora compara quatro obras escritas por mulheres e que problematizam a condição feminina no que tange ao estudo do romance de formação.

Vale ressaltar também que, em periódicos, Lygia recebeu críticas de Fábio Lucas – destaque para “A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles”, ensaio publicado na revista *Cult*, em 1999, e “Com açúcar e com afeto”, publicado na revista *EntreLivros*, em 2007 –, Antonio Candido, José Paulo Paes, Caio Fernando Abreu, Otto Maria Carpeaux, Eduardo Portella, Sérgio Milliet dentre outros. Chamo atenção para os *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles: há um dossiê completo sobre a vida e a obra da escritora, com artigos importantes de Silviano Santiago, Sônia Régis e José Paulo Paes. Há

também uma entrevista de fôlego com a autora. Por fim, chamo atenção para o fato de que muitas informações desta pesquisa foram retiradas do *site* oficial da escritora, que traz desde uma seção com “achados e perdidos” – aí encontramos cartas trocadas, por exemplo, com Carlos Drummond de Andrade – até fontes de pesquisa para estudiosos e artigos publicados em diversos jornais e revistas ao longo de sua carreira.

Quanto a teses e dissertações, destaco algumas que forneceram informações relevantes para este trabalho: *O sucesso do significado feminino*, de Márcia Veiga Christmann; *A noite escura e mais eu*, de Lygia Fagundes Telles, e *A casa dos mastros*, de Orlanda Amarílis: *uma análise comparada*, de Pedro Manoel Monteiro; *Condição humana e condição feminina segundo Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles*, de Dora Maria Macedo Pinheiro de Lima; *Inocência e experiência: os ritos de passagem em Lygia Fagundes Telles*, de Roberta Hernandes Alves; e *O mal-estar na cena da escrita de Lygia Fagundes Telles*, de Carlos Magno Santos Gomes. Todos estes trabalhos, de alguma maneira, ajudaram a clarear a leitura do *corpus* selecionado, através de comparações com outros escritores, de uma leitura lygiana no contexto da pós-modernidade, de apontamentos no que diz respeito ao processo de amadurecimento das personagens, em seus “ritos de passagem”. Para além de teses e dissertações, há um artigo fundamental de Suênio Campos de Lucena, estudioso da obra da escritora responsável pela organização de seus dois últimos livros: “Memória, lembrança e esquecimento em Lygia Fagundes Telles”. Este texto traz pistas para o estudo da memória e a maneira como as personagens articulam suas vivências trilhando caminhos que ora passam pela lembrança de fatos ocorridos, ora pelo esquecimento. Ainda que pouco extenso, suscita reflexões centrais para a discussão aqui proposta.

Divisão metodológica

Esta dissertação divide-se em três capítulos. O Capítulo 1 tem por objetivo mostrar como a memória e os objetos, ou qualquer ação, signo, detalhe que possa desencadeá-la, articulam-se nos textos lygianos, ou seja, os signos são potencialmente detentores de uma *força de memória*. Ele está organizado em duas seções, a saber: na seção 1.1 pretende-se mostrar como se organiza o conto de Fagundes Telles e por que ele é considerado de alto gabarito pela crítica. Para isso, parte-se de algumas conceituações sobre o gênero. Na seção 1.2, dividida em três subseções, pretende-se estudar alguns contos da referida escritora que têm como foco principal o retorno memorialístico ao tempo da infância, a saber, “Verde lagarto amarelo”; “Papoulas em feltro negro”; “Se és capaz”, “Que se chama solidão” e “Suicídio na granja”, estes três últimos reunidos na mesma e última subseção. Tais contos são exemplificativos de um processo de rememoração que encontra na infância seu *locus* privilegiado, ou seja, há nela lembranças marcantes que, por algum motivo – objeto ou detalhe –, vêm à tona no presente da narração. O estopim desencadeador das recordações pode ser o encontro com alguém que traz esse passado para o presente, como nos contos “Verde lagarto amarelo” e “Papoulas em feltro negro”. Eduardo e a professora Elzira,

respectivamente, fazem com que os protagonistas entrem em contato com um universo de lembranças há muito relegado ao mais profundo da memória. No conto “Se és capaz”, é o antigo poema dado ao neto pelo avô o fio condutor das diversas etapas da vida do protagonista e de suas memórias. Ainda que não haja especificamente um objeto que desencadeie a rememoração da personagem principal nos contos “Que se chama solidão” e “Suicídio na granja”, as recordações retomadas pelas protagonistas dizem respeito ao universo infantil das mesmas, motivo pelo qual foram enquadrados neste Capítulo 1.

No Capítulo 2, pretende-se estudar alguns contos nos quais o retorno realizado ao passado via memória tem como objetivo a volta a um tempo idílico, ao paraíso perdido. É composto por apenas uma seção, a qual se divide em três subseções. Os textos trabalhados são “Apenas um saxofone”, “A janela” e “O muro”. Os protagonistas se recordam a partir da velhice, o que torna ainda mais significativa a distância temporal que separa o fato recordado do momento em que é rememorado. Tal distância faz com que o passado adquira ainda mais a marca de um tempo idílico, numa espécie de “paraíso perdido”. Em “Apenas um saxofone”, Luisiana resgata uma época em que era feliz, tinha um amado que satisfazia todas as suas vontades e que ela, por medo e ambição, acaba por condenar à morte. Neste conto aparece o sentimento de culpa, aproximando-o dos textos estudados no Capítulo 3; contudo, o traço preponderante é o saudosismo pelo passado perdido. Em “A janela”, é a lembrança do filho já morto que faz com que um homem de meia-idade volte à casa onde vivera, numa tentativa vã de recuperar um tempo que não volta; em “O muro”, é um homem à beira da morte que se recorda de sua infância e dos entes queridos como um último lampejo de felicidade em meio ao clima de morte que o rodeia. É interessante observar que o passado aparece em todos estes textos como um paraíso, e todas as

personagens são saudosistas de um tempo paradisíaco que não mais retorna. Mas há um outro elemento que os relaciona: a presença da morte.

No Capítulo 3, composto por uma seção e quatro subseções, o foco é a culpa desencadeada nas personagens pelo processo de rememoração e, em alguns deles, a reconciliação com o passado doloroso. Pretende-se estudar os modos pelos quais elas tentam expiar seus “pecados” através da recordação e como, ao final, se posicionam e/ou se sentem perante seu passado. Os textos selecionados são: “Gaby”, “Uma branca sombra pálida”, “Noturno amarelo”, “Helga” e “A sauna”. No primeiro, o protagonista que dá título ao conto sente-se culpado por ter desencadeado a separação dos pais, quando menino. Note-se que este conto apresenta um saudosismo em relação à infância, de modo semelhante aos textos estudados no Capítulo 2, contudo, sua característica preponderante é mesmo a culpa. Por essa razão, ele parece melhor ajustado no Capítulo 3. Em “Uma branca sombra pálida”, a mãe sente culpa por ter pressionado a filha, Gina, a escolher entre ela e Oriana, a suposta amante. Neste texto rememorar tem um gosto amargo, pois a incompreensão materna acaba por desencadear o suicídio da filha. Nos outros três, rememorar é um modo de reconciliação com os “fantasmas” do passado e consigo mesmos: em “Noturno amarelo”, o encontro insólito com a família é o que permite que Laura continue em paz com sua consciência; em “Helga”, Paul Karsten se justifica aos olhos do leitor por ter roubado a perna mecânica da noiva na noite de núpcias; em “A sauna”, ao entrar neste lugar, metaforicamente, é como se o protagonista expurgasse seus pecados, lembrando-se de todo mal anteriormente cometido contra Rosa.

Salienta-se que a divisão do *corpus* ao longo dos capítulos e seções é simplesmente metodológica, com vistas a facilitar o estudo. Não se pretende aqui criar categorias estanques para o estudo da memória nos contos lygianos, uma vez que eles apresentam

traços referentes ao estudo memorialístico que poderiam categorizá-los em mais de uma seção. Nestes casos, procurou-se observar qual o traço preponderante na leitura do conto, enquadrando-o em determinada seção. A importância dos objetos nos textos da escritora, por exemplo, ultrapassa os contos estudados no Capítulo 1. Em outros capítulos também se perceberá que eles desencadeiam o processo memorialístico ou são pontos de partida para reflexões das personagens.

Além disso, ressalte-se que esta dissertação utilizou uma metodologia comparatista não apenas em relação a textos de outros escritores, mas sobretudo procurou dialogar com outros textos de Fagundes Telles – inclusive romances – que podem trazer contribuições relevantes para a leitura dos contos ou o estudo da memória, já que a intratextualidade é marca preponderante. Se tais textos não foram objetivamente incluídos no *corpus*, é porque seria impossível, devido à extensão deste trabalho, esgotar as possibilidades de leitura sobre a memória na obra lygiana, repleta de singularidades.

Capítulo 1

Relações entre a memória e os objetos nos contos de Lygia

Fagundes Telles

A memória é uma ilha de edição.
Wally Salomão

...nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*.
Julio Cortázar

1.1 A estrutura do conto lygiano

A epígrafe de Cortázar, retirada de “Alguns aspectos do conto”, publicado em *Valise de Cronópio*, já assinala um dos porquês de minha escolha por contos e não por romances para o estudo da memória em Lygia Fagundes Telles. Ao passo que o romance, narrativa extensa por natureza, enreda o leitor paulatinamente, apresentando por meio de doses quase “homeopáticas” os elementos que compõem a narração – personagens, cenário, tempo, os fatos propriamente ditos etc. –, o conto *ganha por nocaute*, ou seja: em um espaço curto, todos os elementos citados se condensam, se misturam, e, às vezes, inexistem. E mais: esses elementos são apresentados de modo que ao leitor tudo é dado saber *ao mesmo tempo*; o impacto é a grande artimanha que o bom conto utiliza para conquistá-lo e envolvê-lo. Uma conceituação possível de conto, partindo do texto de Cortázar, pode ajudar-nos a elucidar essa questão.

Para ele, em primeiro lugar, esse gênero seria de “difícil definição”, “pouco classificável”, pois “tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, (...) tão secreto e voltado para si mesmo”, assumiria a forma de um “caracol da linguagem”.²⁴ O conto apresenta diversas facetas, nuances entrevistadas por alguns leitores, por outros não; detalhes apreendidos por um, mas que podem passar despercebidos para outro. Na multiplicidade de caminhos que o conto exhibe,²⁵ cada leitor faz a sua leitura única e particular. Desse modo, para Cortázar não haveria leis rígidas e fixas nas quais o conto pudesse ser enquadrado. Na impossibilidade de definir o gênero utilizando terminologias teórico-literárias, esse escritor utiliza-se de metáforas para fazê-lo:

...um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal (...) e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência.²⁶

Observemos a expressão “fugacidade numa permanência”: a brevidade do gênero conto não impede que ele perdure no imaginário do leitor, ao contrário, por vezes é tão impactante quanto um tremor. Cortázar salienta ainda a noção de limite para seu estudo: além de estar limitado fisicamente, ou seja, deve ser escrito em poucas páginas, o próprio contista, tal qual um fotógrafo, sente a necessidade de demarcar um acontecimento, selecionando o aspecto mais *significativo* e capaz de atuar sobre o leitor como uma espécie de *abertura* que o conduza para muito além de seu argumento literário.

²⁴ CORTÁZAR. Alguns aspectos do conto, p. 149.

²⁵ Vale lembrar que, para o crítico Fábio Lucas, os contos de Lygia Fagundes Telles seriam verdadeiras “unidades polissêmicas”. Cf. LUCAS. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles.

²⁶ CORTÁZAR. Alguns aspectos do conto, p. 150-151.

Ricardo Piglia, em “Teses sobre o conto”, delinea uma espécie de percurso “metodológico”, dividido em “teses”, sobre o qual o conto estaria erigido. De acordo com sua primeira tese, um conto sempre conta duas histórias. Uma história visível esconderia “uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário”. Os acontecimentos de ambas as histórias se entrecruzariam, ainda que sejam duas narrações diferentes e, conseqüentemente, dois sistemas diversos de causalidade. “O que é supérfluo numa história é básico na outra.”²⁷ A segunda tese consiste na premissa de que o conto encerra uma história secreta que é a chave de sua forma. Para Piglia, há duas formas de conto: uma cuja estrutura é fechada e surpreende o leitor ao final, e outra que trabalha a tensão entre as duas histórias sem, contudo, resolvê-las. Essa parece ser a forma que prevalece no conto moderno, que “conta duas histórias como se fossem uma só”. Tal forma parece predominar nos contos de Lygia Fagundes Telles, pois, seguindo o raciocínio desenvolvido em “Teses sobre o conto”, nos textos dessa escritora o mais importante não se conta explicitamente: a história secreta constrói-se, é arquitetada sobre o não-dito, os silêncios do texto; seu real conteúdo está subentendido. E, de fato, o que parece ser supérfluo na chamada “primeira história” mostra-se, ao longo da narração, de crucial importância para o desenrolar de um segundo enredo, por vezes mais significativo que a “primeira história” – pois nele se encontraria a chave de leitura do texto.

Para Fábio Lucas, ao contrário de alguns escritores que se utilizariam do gênero conto para chegar à narrativa maior – o romance –, Lygia, desde o início (afinal, começara escrevendo exatamente contos), já exibia “intrínseca vocação para a história curta, que exige ação condensada e virtuosismo técnico capaz de criar caracteres em sumários lances e

²⁷ PIGLIA. Teses sobre o conto, p. 38.

de explorar tensões dramáticas em cenas objetivas e diálogos curtos”.²⁸ Ou seja, um traço marcante do conto, conforme apontado por diversos estudiosos do gênero, é mesmo a objetividade, a capacidade de síntese, e, acrescento eu, a capacidade de *equilíbrio*. Isso porque achar a medida certa do texto talvez seja um dos maiores desafios para o contista, já que não se deve esconder demais a ponto de o texto não adquirir significação para o leitor, nem mostrar tudo, de modo que o leitor perca o interesse pela narrativa. O bom conto parece ser aquele que sabe até onde ir, oferecendo *nem mais nem menos* do que o necessário.

Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, indagada acerca das sensações que experimenta no conto, Lygia Fagundes Telles dá uma resposta que está em concordância com o trabalho ficcional que produz e, ao mesmo tempo, pode ser considerada uma definição particular sobre os artifícios do gênero em si:

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

Vale lembrar que o conto “Helga” nasceu a partir de uma notícia de jornal lida pela escritora; e que “Seminário dos ratos” teve sua origem em um seminário contra roedores em São Paulo: um dos organizadores anunciou que os ratos estavam sob controle, e nesse momento um rato atravessa o palco; o público cai na gargalhada. Ou seja, aspectos da realidade que circundam a escritora servem como subsídio para a criação literária.

²⁸ LUCAS. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles, p. 13.

²⁹ CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, p. 29.

Sobretudo, aspectos que se relacionam à vivência humana, à convivência entre os seres, fadados, em sua maioria, ao terrível desencontro devido a sua incapacidade de comunicação e, principalmente, de compreensão do próximo.

Como se percebe, a autora considera como elementos imprescindíveis para a constituição de um bom conto os mesmos salientados por estudiosos como Cortázar e Piglia, principalmente a noção de limite, de encurtamento do enredo, das personagens, do tempo, do espaço etc. O escritor precisa ser “rápido, infalível”, como numa espécie de tiro ao alvo. Deve-se tomar todos os cuidados para puxar o gatilho de modo certo a fim de que o leitor, grande alvo do escritor, seja atingido em cheio.

Para Lima, o gênero, nas mãos de Fagundes Telles, torna-se “único, como um flash fotográfico que tem de captar determinado instante em toda a sua plenitude, (...) além de ser uma forma requintada”.³⁰ E são os detalhes, muitas vezes apreendidos por uma leitura mais atenta dos objetos que compõem a cena, os quais irão produzir o significado mais abrangente do texto lygiano, conforme já salientara Fábio Lucas:

Na leitura dos contos de Lygia Fagundes Telles, chama a atenção o surgimento de *pormenores* como formigas, ratos, pássaros, gatos, segmentos oníricos, vulcões, unhas, dedos, mãos, gestos, enfim, sintagmas desgarrados querendo significar, mensagens e apelos em busca de serem decifrados.³¹

No conto “Verde lagarto amarelo”, por exemplo, que será estudado mais detalhadamente adiante, há um trecho no qual Rodolfo, protagonista envolto nas más lembranças de sua infância desencadeadas pela visita do irmão Eduardo, recorda-se de um sonho que tivera com sua mãe (o “segmento onírico” a que se refere o crítico acima),

³⁰ LIMA. *Condição humana e condição feminina segundo Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles*, p. 161.

³¹ LUCAS. *A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles*, p. 14. (grifo meu)

sintoma de todas as frustrações do menino que, ao se tornar adulto, não supera o trauma de não ser o filho exemplar. Mesmo no sonho há a interferência da realidade: o suor, detalhe negativo reiterado pela mãe, em oposição ao asseio do irmão mais novo, irrompe com toda força e quebra o lado bom do sonho, tornando-o pesadelo:

Rodopiávamos vertiginosos numa valsa e eu era magro, tão magro que meus pés mal roçavam o chão, senti mesmo que levantavam vô e eu ria enlaçando-a em volta do lustre quando de repente o suor começou a escorrer, escorrer.³²

Para Berenice Sica Lamas:

Impressiona o detalhamento, como se a escritora se movimentasse com uma sonda perscrutadora em atenção aos detalhes de todas as coisas – tangíveis e concretas ou intangíveis e abstratas – como se elas fossem transparentes a seu olhar. Ela percebe o avesso, chamando o leitor para lhe fazer companhia.³³

Meneses, em artigo publicado na revista *Estudos Históricos*, salienta a “dimensão corporal da memória”. O autor discute a importância dos objetos para um trabalho com a memória histórica; contudo, muitas de suas assertivas podem ser transpostas para o contexto dos estudos literários. Ele afirma que “nenhum atributo de sentido é imanente” a qualquer objeto que seja, “por isso, seria vão buscar nos objetos o sentido dos objetos”. Para ele, os objetos são capazes de estabelecer conexões entre o visível e o invisível, ou seja, entre o aparente e aquilo que está oculto, entre espaços e tempos diferenciados:

³² TELLES. *Antes do baile verde*, p. 22.

³³ LAMAS. *O duplo em Lygia Fagundes Telles*, p. 78.

Mais que representações de trajetórias pessoais, os objetos funcionam como vetores de construção da subjetividade e, para seu entendimento, impõem, já se viu, a necessidade de se levar em conta seu *contexto performático*.³⁴

Tal afirmação se encaixa perfeitamente para o estudo dos objetos e sua significação nos contos de Fagundes Telles: o contexto em que tais objetos aparecem, e as relações que as personagens tecem com tais elementos, são fundamentais para uma leitura mais aprofundada de seus textos. Muitas vezes pequenos detalhes, quase insignificantes, assumem uma dimensão percebida apenas por leitores mais atentos. Como exemplo, pode-se citar o conto “As cerejas”, no qual a protagonista, tempos depois de certa experiência vivida na infância, relembra-a: apaixonada pelo primo Marcelo, surpreende-se quando, numa noite de tempestade, o vê agarrado com tia Olívia, símbolo de sensualidade que atraía a atenção de todos e em quem a menina se inspirava. “Essa imagem acompanha a narradora até a idade adulta e motiva seu relato.”³⁵ Ao deparar-se com tal cena, a menina pega sarampo e ganha de presente da tia as cerejas que ela costumava usar dependuradas roçando em seu decote. Essas cerejas, que podem parecer um objeto ínfimo ao início da narrativa, ganham significação ao longo do texto. São tão importantes que dão título ao conto. De acordo com Régis, “observadora atenta do mundo à sua volta, [Lygia] transforma os objetos em símbolos eloqüentes”.³⁶ Além disso, a menina, agora uma adulta a rememorar tais acontecimentos, ainda conserva as cerejas consigo. Seu passado é revisitado por meio de uma *rememoração ativa*, isto é, de uma reconstrução, que faz com que ela reflita e *repense* todo o ocorrido. Isso é possível somente porque entre o fato dado e sua lembrança existe uma distância temporal significativa: a personagem, ao afastar-se desse

³⁴ MENESES. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público, p. 91 e 96. (grifo meu)

³⁵ BOTELHO. O rito de iniciação nos contos “As cerejas” de Lygia Fagundes Telles e “Missa do Galo” de Machado de Assis, p. 64.

³⁶ RÉGIS. A densidade do aparente, p. 90.

acontecimento no tempo e no espaço, passa a compreender seu passado, reconstruindo simbolicamente suas lembranças e superando o conflito.

Não é à toa que a personagem rememora-se desses acontecimentos distantes no tempo, já adulta e iniciada, quando as cerejas se encontram degradadas. A própria narratividade é um rito, revivido, revisitado e importante para a definição do tempo a que Lygia consagra papel central: o tempo da memória ativa. Revisitar o passado não inclui apenas rememorá-lo, mas também atribuir-lhe novos significados.³⁷

As lacunas da memória se fazem presentes também neste texto: detalhes importantes acerca do primo, objeto amado, não conseguem ser recuperados pela narradora: “Marcelo muito louro – por que não me lembro da voz dele?”³⁸

Os detalhes são, de fato, importantíssimos, como se verá no *corpus* selecionado, no qual há exemplos variados que demonstram o quanto um simples chapéu de papoulas em feltro negro, ou mesmo uma xícara, ou ainda rosas vermelhas e brancas, objetos aparentemente banais camuflam, na verdade, lembranças, segredos, sentimentos. Além disso, é por vezes no avesso das coisas que se esconde essa verdade oculta de cada personagem que a escrita lygiana sutilmente deixa entrever ao leitor, dizendo-lhe: cuidado com as aparências, não façamos julgamentos precipitados. Esse gosto pela ambigüidade Lygia parece ter herdado de um dos autores que mais admira: Machado de Assis.

³⁷ ALVES. *Inocência e experiência*: os ritos de passagem em Lygia Fagundes Telles, p. 48.

³⁸ Lygia Fagundes Telles *apud* BOTELHO. O rito de iniciação nos contos “As cerejas” de Lygia Fagundes Telles e “Missa do Galo” de Machado de Assis, p. 65.

Ainda que observe a importância de seus romances – *As meninas*, por exemplo, foi considerado um romance subversivo em plena ditadura militar³⁹ –, a crítica, de certa forma, sempre ressaltou mais sua obra como contista do que romancista:

Lygia Fagundes Telles deve sua posição firme na literatura nacional principalmente aos seus contos. (...) Em uma linha, em poucas palavras, sabe ela sugerir a atmosfera: as venezianas fechadas, a luz acesa no quarto do doente. E o sol lá fora.⁴⁰

De fato, a sugestividade nos contos da autora é um recurso literário relevante. Nada é dado ao leitor com clareza, conforme sugere Nelly Novais Coelho:

A técnica narrativa de Lygia é a que poderíamos chamar de “arte da alusão”, “arte da elipse”, onde através de elementos isolados, aparentemente insignificantes, todo um drama pungente desoculta-se. É como se viessem à tona eflúvios de uma matéria em combustão lá no fundo, e sutilmente nos fosse penetrando.⁴¹

Muitas vezes, é nas entrelinhas dos diálogos, em pequenos gestos, mínimas sutilezas que a densidade das cenas, que um certo “clima tenso” se estabelece na escrita. E para a constituição desse cenário os objetos exercem um papel preponderante, pois articulam-se na trama, enovelam-se às vidas das personagens passando a significar mais do que aquilo que significam em sua superfície, mostrando ao leitor que existem diferentes facetas para o mesmo aspecto da realidade, ou seja, os objetos em cena ajudam a motivar novas leituras. A partir delas o leitor começa a depreender a subjetividade oculta de cada personagem,

³⁹ Conforme mencionado pela própria Lygia Fagundes Telles em diversas entrevistas e depoimentos, o livro só continuou sendo comercializado e lido em plena ditadura militar – livro este que trazia a descrição de uma cena de tortura retratada em um panfleto subversivo recebido na vida real pelo marido da escritora, o cineasta Paulo Emilio Salles Gomes – porque “o censor chegou até a página 72 e não foi adiante porque achou o livro chato”. Cf. *Conspiração de nuvens*. In: TELLES. *Conspiração de nuvens*, p. 65.

⁴⁰ CARPEAUX. Quarta capa.

⁴¹ In: TELLES. *Seleção*, p. 144.

captando sentimentos e sensações capazes de ampliar o horizonte do texto literário, pois este deixa entrever sua carga de mistério, de fascinação:

As vidas se torcem e retorcem como fios de um bordado infindo, enredadas nos referentes concretos que depois vão se mostrando como símbolos do desejo e da vontade (as cerejas ornamentais num decote, a chave, um saxofone, a estrutura da bolha de sabão, um colar de falsas pérolas), balizas para a compreensão da estrutura factual, objetos conceituais, revelações de uma interioridade que se expõe a contragosto, surpreendendo o instante de convulsão das personagens e desafiando sua realidade.⁴²

Os subterfúgios da linguagem, as *frinchas*, nas palavras de Silviano Santiago, é o que de melhor a escritora sabe explorar. Para ele, a imagem da frincha, recorrente nos contos da autora, pode remeter à idéia de *brecha* ficcional, “abrigo e esconderijo do narrador”, na qual o conto de Lygia se enquadraria, num lugar *entre*. Daí que, para o crítico, os textos de Fagundes Telles se impõem como um objeto híbrido.⁴³ O conto “Herbarium” é representativo dessa metáfora. O jogo entre o *contar direito* e o *contar mentiroso* é criado: a menina que coleta folhas vegetais para o primo botânico narra-lhe histórias falsas a fim de prender sua atenção. Incomodado com as mentiras da prima, pede-lhe que só conte a verdade. Mas a narradora permanece no “entre-lugar” do contar direito e do contar mentiroso: “Encolhi quando me tocou no braço: ‘E o nosso trato de só dizer a verdade? Hem? Esqueceu nosso trato?’”⁴⁴ Como se percebe, os detalhes e objetos nos textos lygianos merecem ser estudados com mais atenção.

⁴² RÉGIS. Posfácio, p. 86.

⁴³ SANTIAGO. A bolha e a folha, p. 100.

⁴⁴ TELLES. *Seminário dos ratos*, p. 46.

1.1.1 Conceituações da memória pertinentes ao estudo do conto lygiano

Alfredo Bosi já assinalava que os contos da escritora Lygia Fagundes Telles são estruturados “nos ritmos da observação e da memória”. Para ele, esta última, associada à capacidade de Lygia realizar todo um trabalho estético com a linguagem, seria a responsável por criar alguns de seus textos literários mais bem-sucedidos:

Lygia Fagundes Telles (...) fixa, em uma linguagem límpida e nervosa, o clima saturado de certas famílias paulistas cujos descendentes já não têm norte; *mas é na evocação de cenas e de estados de alma da infância e da adolescência que tem alcançado os seus mais belos efeitos.*⁴⁵

Em “Memória, lembrança e esquecimento em Lygia Fagundes Telles”, Suênio Campos de Lucena apresenta três configurações possíveis para se estudar a tensão entre lembrança e esquecimento na ficção da autora:

- a) personagens que querem esquecer, mas não conseguem;
- b) aquelas que gostariam de lembrar;⁴⁶
- c) aquelas que lembram nostalgicamente.

⁴⁵ BOSI. *História concisa da literatura brasileira*, p. 393 e 420. (grifo meu) Acrescentaria: não apenas *certas famílias paulistas*; nos textos de Lygia, a classe média, a burguesia de um modo geral é exposta em toda a sua decadência. O ser humano e seu aviltamento, nos aspectos social ou moral, é um dos focos centrais de sua escrita.

⁴⁶ Essa categoria parece ser a que menos aparece nos contos de Lygia. Contudo, vale ressaltar o comentário de Fábio Lucas acerca do conto “Os objetos”, o qual parece enquadrar tal texto nessa categoria mencionada por Lucena: “[o conto] estabelece um desequilíbrio entre as duas personagens do casal, justamente porque a mais rica interiormente não encontra receptividade para o seu mundo de lembranças gratificadoras.” Cf. LUCAS. *Mistério e magia*, p. XIV. Ou seja, Miguel quer relembrar o tempo em que o casal era apaixonado, mas Lorena não lhe oferece guarida. Segundo Lima, a figura de um anão morto numa vitrine de antiquário “aponta para o isolamento do ser humano e a morte do amor. Como compreende Miguel, a vida sem esse sentimento, sem solidariedade, é uma verdadeira morte.” Cf. *Condição humana e condição feminina segundo Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles*, p. 101.

Contudo, seria possível pensar em uma quarta categoria, talvez uma espécie de subdivisão do item a): aqueles que se lembram *dolorosamente*, cuja memória da dor e da rejeição traz ao leitor personagens quase sempre desintegradas, corrompidas em meio a relações familiares desgastantes ou pela própria sociedade. No conto “Se és capaz”, publicado em *Invenção e memória*, por exemplo, o homem já adulto sente uma certa culpa por não ter seguido as lições de ética do avô, ao lembrar-se de que ele foi a única figura boa de toda sua infância. A imagem/lembrança dessa infância é mutilada:

Quase todas as pessoas falavam com alegria na infância e a minha infância? Tirante alguns momentos doces, tudo havia sido tão cruel. Tão injusto, tantos desentendimentos na família e sempre em voz alta, alta demais. (...) Qual a infância que resiste a uma família despedaçada?⁴⁷

Monteiro e outros estudiosos já chamavam a atenção para o fato de que

todas as personagens de Lygia vivem imersas na temporalidade. Elas não se livram da memória, do passado, das coisas antigas que se entranham no presente, do ontem que está no hoje e de uma espécie de gosto de fracasso que fica pela impossibilidade de fazer parar a roda do tempo e começar tudo de novo.⁴⁸

Em “Se és capaz”, as lembranças de uma infância destroçada seguem o menino até a idade adulta, e seus valores são espelhados nos modelos com os quais convivia, “coisas antigas” que se entranham o tempo todo no presente do protagonista. Vale lembrar também de personagens como Rosa Ambrósio, de *As horas nuas*, e Luisiana, de “Apenas um saxofone”: ambas sentem esse “gosto de fracasso” devido à perda da juventude, ao sentimento profundo de que o tempo da felicidade e do gozo plenos se esvaiu, e junto com o processo de envelhecimento evidencia-se a impossibilidade de um recomeço. No caso de

⁴⁷ TELLES. *Invenção e memória*, p. 36-37.

⁴⁸ MONTEIRO *et al.* *Lygia Fagundes Telles*, p. 102-103.

Rosa, impossível brilhar nos palcos como outrora, ou reconquistar o amor de Gregório, ou voltar a ser bela o suficiente para compartilhar de um amor como o do jovem Diogo. Para Luisiana, o som do velho saxofone há muito está perdido no tempo, e ela se vê diante da impossibilidade de vivenciar novamente o amor que a alimentara, mas que não soubera 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...⁴⁹

Mas não se deve esquecer que, se por um lado Lygia promove um jogo com o leitor, atraindo-o para suas armadilhas pela linguagem, por outro a própria memória é traiçoeira, cheia de lacunas, mistérios, subterfúgios, e tem sua parcela de invenção, ou seja, é manipulável. Lucena lembra que Freud já tratava da “natureza tendenciosa de nossa memória”,⁵⁰ já que esta faz uma seleção não sendo, portanto, completamente confiável. Na ficção de Lygia isso é verificado em contos como “Papoulas em feltro negro”, no qual o leitor acredita em uma dada versão dos acontecimentos na vida da ex-aluna e da professora que supostamente não gostava dela. No entanto, ao final temos a surpresa de perceber que o discurso da aluna é desmentido por uma segunda versão, a da professora, a qual parece negar, desmascarar o outro lado da história. O mesmo ocorre no romance *As meninas*: durante toda a narrativa, o leitor acredita em uma versão apresentada por Lorena para a morte do irmão menor, acidentalmente causada pelo outro irmão. Ao final, Lia conversa com a mãe de Lorena e ouve uma segunda versão da história: nem Lia nem o leitor saberão qual é a verdadeira. Como em outros

⁴⁹ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 32-33.

⁵⁰ LUCENA. Memória, lembrança e esquecimento em Lygia Fagundes Telles.

textos da escritora, a incerteza se instaura, e fica a dúvida se a memória resgatada por Lorena seria uma memória verdadeira ou uma memória inventada. Ou seja, máscaras/versões distintas são apresentadas conforme a conveniência. Isso vem ao encontro da proposta freudiana: “esquecemos aquilo que nos causa desprazer”.⁵¹ No rastro de Freud, Castello Branco também salienta o caráter seletivo da memória; o que for mais significativo para o sujeito virá à tona tal como fragmentos de realidade que se movimentam com vistas à ilusória recomposição integral do vivido, o que é, de fato, impossível: “o objeto virtual jamais será algo de resgatável, tangível, mas apenas algo que se vislumbra em sua virtualidade...”.⁵²

Castello Branco chama atenção para um outro ponto acerca dos estudos de memória: historicamente, referendou-se a concepção de que a memória é um processo que se volta para o passado a fim de extrair seu material bruto e trazê-lo para o presente. Desse modo, o vivido chegaria intacto ao presente narrativo. Contudo, essa concepção linear do tempo – Bergson concebia o tempo como um *continuum*⁵³ – despreza as especificidades do sujeito, sobretudo do sujeito fragmentado pós-moderno. Um representante dessa linha de pensamento da memória como mero receptáculo estaria em Santo Agostinho: aquilo que foi vivido chegaria ao presente sem quaisquer lacunas ou rasuras, à memória caberia a tarefa de guardar intactas as lembranças.⁵⁴ É interessante ressaltar a metáfora dos palácios da memória utilizada por ele para tornar mais claro seu pensamento: compara o receptáculo da memória com palácios. Nossas recordações

⁵¹ Lucena cita o conto “Helga” para exemplificar esse ponto: Paul lembra-se de detalhes ínfimos como os rótulos de produtos vendidos a ela, mas não se lembra de detalhes significativos, como a perna que ela perdera, se direita ou esquerda. Cf. Memória, lembrança e esquecimento em Lygia Fagundes Telles.

⁵² CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 34.

⁵³ Cf. BERGSON. *Matéria e memória*.

⁵⁴ Ricoeur enquadra Santo Agostinho na “tradição do pensamento interior”: para ele, não existiria memória sem uma busca intensa pelo homem interior. E Deus seria buscado primeiramente na memória. Cf. RICOEUR. *La memoria, la historia, el olvido*.

seriam como tesouros armazenados, uma vez que guardariam pensamentos e percepções com uma pretensa inteireza e segurança, como se bastasse a simples vontade de rememorar, um simples comando para que o processo ocorresse:

Quando lá [nos vastos palácios da memória] entro *mando* comparecer diante de mim todas as imagens que quero. Umas apresentam-se imediatamente, outras fazem-me esperar por mais tempo, até serem extraídas, por assim dizer, de certos receptáculos ainda mais recônditos. Outras irrompem aos turbilhões e, enquanto se pede e se procura uma outra, saltam para o meio, como a que disserem: “Não seremos nós?” (...) O grande receptáculo da memória (...) recebe todas estas impressões, para as recordar e revistar *quando for necessário*.⁵⁵

Porém, conforme salienta Castello Branco, a mediação desse rememorar se dá via linguagem, o que acarreta algumas considerações. A partir do momento em que se concebe o sujeito como um *ser de linguagem* (idéia postulada por Bachelard que o distingue de Bergson), a percepção do tempo não é mais tomada como um evento exterior, mas sim *interior* ao sujeito. Desse modo, o tempo do mundo, cronológico, exato, nem sempre estaria em consonância com o tempo do eu. E mais: haveria um conflito entre os tempos no processo de rememoração: “ao presentificar o passado, não só se assinala a lacuna entre esses dois tempos [passado e presente] como também se constrói uma terceira instância, futura, posterior, que nasce do processo mesmo da linguagem.”⁵⁶ Para Ricoeur, a memória individual, além de estar vinculada ao passar do tempo, estaria ligada originalmente a uma *consciência* do passado, sendo, assim, essencialmente *singular*: as recordações de um indivíduo são próprias somente a esse indivíduo.⁵⁷ Mesmo que duas pessoas passem exatamente pela mesma situação, a narrativa resultante de tal experiência nunca será a mesma. Essas articulações teóricas

⁵⁵ SANTO AGOSTINHO. *Confissões*, Livro X, 8, 12-13, p. 267. (grifos meus)

⁵⁶ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 28-31.

⁵⁷ Cf. RICOEUR. *La memoria, la historia, el olvido*.

podem ser percebidas nos textos lygianos, deixando clara a importância da memória na escrita da autora.

1.2 Marcas da infância no chão da memória

1.2.1 “Verde lagarto amarelo”

Chão da infância. Algumas lembranças me parecem
fixadas nesse chão movediço...
Lygia Fagundes Telles

Antes do baile verde é um dos mais importantes livros da escritora, não só pela diversidade de temáticas apresentadas, mas, sobretudo, pela profundidade com que as personagens mergulham em seus dramas existenciais – esteja esse drama no passado buscado pela memória ou no presente da enunciação. O conto que dá título à coletânea exemplifica essa assertiva: Tatisa é o protótipo da personagem lygiana, se assim se pode dizer, pois se vê dividida entre cuidar do pai doente no quarto ao lado – obrigação moral – e sair para brincar carnaval – prazer. As “personalidades de papel” construídas pela escritora enfrentam conflitos íntimos severos para se posicionar e tomar uma decisão frente aos acontecimentos que as fazem sentir-se divididas entre escolhas diferentes.

Silva toma como representativo dessa obra o conto “A caçada” e utiliza a metáfora contida no germe deste texto para fazer uma espécie de sinopse das relações que se desenvolvem na escrita entre leitor, autor e personagens, ao longo do livro. Neste conto, um homem se vê fascinado perante uma velha tapeçaria que estampava a cena de uma caçada, numa loja de antiguidades, e vai se enredando a tal ponto nas possibilidades que aquela

tapeçaria suscita que, ao final, acaba por adentrá-la, sabendo-se, finalmente, não o caçador ou mero espectador daquela cena em um tempo remoto, e sim a própria caça:

As personagens (...) configuram-se no espírito do leitor de *Antes do baile verde* de maneira semelhante ao processo descrito em “A caçada”, como se o leitor fosse homólogo de vítima inocente e o conjunto dos contos, homólogo da tapeçaria: primeiro, os elementos aparecem meio apagados, depois ganham a conformação de um esboço, em seguida se delineiam e ganham cores, acabando por adquirir vida própria. Por sua vez, as situações parecem de maneira geral sustentar-se num tecido gasto, demasiado enfraquecido; todavia, sua constituição interna guarda forças bastante significativas, ao mesmo tempo atraentes e cheias de risco.⁵⁸

Em *Antes do baile verde* os contos desenvolvem-se de modo bastante atrativo e sedutor, como almejava a própria escritora, trazendo à tona temáticas diversas, situações conflituosas, que trazem reflexões sobre a solidão humana. Muitas personagens se vêem envoltas em lembranças esparsas, que despontam ora aqui ora ali, de modo por vezes imprevisível e arrebatador.

Nesta seção pretende-se estudar o quão significativo é o movimento da memória nos textos lygianos em direção à infância. O primeiro conto a ser estudado é “Verde lagarto amarelo”. João Alexandre Barbosa, no prefácio ao livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, de Ecléa Bosi, mostra-nos que aquele que narra, se não rompe com o narrado de certa forma, quer dizer, se não apresenta um distanciamento crítico do objeto narrado, deixando-se envolver por ele, sofre: “Narrar é também sofrer quando aquele que registra a narrativa não opera a ruptura entre sujeito e objeto.”⁵⁹

“Verde lagarto amarelo” traz essa problemática, pois Rodolfo, o narrador, demonstra, mesmo com o passar dos anos, não ter rompido com seu passado. De enredo aparentemente banal – a visita de um irmão mais novo a seu irmão mais velho –, o texto

⁵⁸ SILVA. Existência e coisificação nos contos de Lygia Fagundes Telles, p. 2.

⁵⁹ BOSI. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, p. 13.

esconde uma trama bem articulada de lembranças, memórias, afetos, ou melhor, *desafetos* que marcaram a infância de Rodolfo, e confirma as palavras de Osman Lins quando afirma que “LFT é dotada de carga dramática, mas de um drama meticulosamente calculado”.⁶⁰ O protagonista se vê imerso em lembranças angustiantes as quais, para ele, se tornam verdadeiramente dramáticas; contudo, há um equilíbrio tal no texto que isso não transparece de uma forma abrupta, por meio de um drama “pesado”, ao contrário, todas as palavras são de fato calculadas, apresentam-se na medida certa, na hora certa.

Em “Verde lagarto amarelo”, o mal-estar se instaura na escrita desde as primeiras linhas. Indagado se estava sozinho, Rodolfo reflete: “Ele sabe muito bem que estou sozinho, ele sabe que *sempre* estou sozinho.”⁶¹ Como em outros contos, aqui também a solidão é um fantasma a rondar a personagem. O texto é estruturado em torno do diálogo dos dois irmãos, com foco narrativo em primeira pessoa: é Rodolfo quem conduz o leitor. Fábio Lucas já salientara que “ora tensos, ora dramáticos, ora cômicos [os diálogos] (...) ajudam o leitor a conceber as personagens, que se apresentam de modo diversificado, com as naturais oscilações de temperamento e de juízo de valores”.⁶² *Naturais oscilações* porque as personagens lygianas não são maniqueístas, ao contrário, são por vezes complexas, e suas múltiplas facetas enredam o leitor na trama textual, pois vêm-se envolvidas nas mais adversas situações, em constante conflito consigo mesmas.

Destaca-se no conto o tema da memória. Seguindo os passos de Guimarães, “em algum ponto, mais cedo ou mais tarde, teremos que perguntar: o que retorna – e como retorna – nas imagens da memória?”⁶³ Em “Verde lagarto amarelo”, o processo de

⁶⁰ Osman Lins *apud* LOBO. *Guia de escritoras da literatura brasileira*, p. 185.

⁶¹ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 18. (grifo meu)

⁶² LUCAS. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles, p. 15.

⁶³ GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 19.

rememoração é desencadeado pela articulação entre as palavras e os objetos que compõem a cena, ou seja, são os estímulos externos que provocam o retorno das lembranças esquecidas. A presença por si só de Eduardo já é responsável por esse processo, e ele afirma que tem uma surpresa para o irmão, a qual só será revelada no final. Rodolfo reflete: “Não insisti. Conhecia de sobra aquela antiga expressão com que vinha me anunciar que tinha algo escondido no bolso ou debaixo do travesseiro.” Aqui, é a *antiga expressão* que desencadeia a recordação dolorosa:

...até quando, até quando?!... E me trazia a infância, será que ele não vê que para mim foi só sofrimento? Por que não me deixa em paz, por quê? Por que tem que vir aqui e ficar me espetando, não quero lembrar nada, não quero saber de nada!⁶⁴

Santo Agostinho menciona certas lembranças que, tal como se passa com Rodolfo, encontram-se “tão retiradas e escondidas em concavidades secretíssimas” que sequer se poderia pensar nelas, a menos que “fossem arrancadas por alguém que [nos] advertisse”.⁶⁵ E, mesmo não querendo saber de nada, há algo que “insiste sobre o presente”, fazendo-o relembrar. Se pensarmos no texto de Lucena anteriormente mencionado, notamos com clareza que Rodolfo estaria em meio àquelas personagens lygianas que querem esquecer, mas não conseguem. Há algo que impulsiona a lembrança, que emerge devido a vários estímulos externos; é como se tal recordação estivesse apenas à espera de um estímulo, pois estava armazenada desde a infância. Isso transparece no discurso da personagem, permeado pelo sentimento do rancor.

⁶⁴ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 19-20.

⁶⁵ SANTO AGOSTINHO. *Confissões*, Livro X, 10, 17, p. 270.

Assim, poder-se-ia dizer que a memória, se nem sempre é uma busca constante pelo resgate de uma *origem perdida*, a traz consigo, mesmo à revelia do ser que rememora, pois se apega às cicatrizes que deixam entrevê-la. No universo ficcional de Telles, seus personagens deparam-se constantemente com a *falta*, a *lacuna*, a *rasura*:

...o processo da memória não deve ser entendido apenas como preenchimento de lacunas, recomposição de uma imagem passada, (...) mas também enquanto *a própria lacuna*, enquanto decomposição, rasura da imagem.⁶⁶

E cada uma das memórias resgatadas traz consigo uma “imagem mutilada”: rememorar o passado quase sempre significa uma experiência dolorosa e, não raro, essa experiência torna-se indissociável da culpa. 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”⁶⁷ – o atormentam até a idade adulta. A obesidade é algo extremamente negativo para a personagem, o que faz pensar também em sua imagem social: além de viver na mais completa solidão, não atendia ao estereótipo de beleza cultuado pela sociedade o que, é provável, fosse um dos motivos que o fizesse viver se esquivando não apenas de Eduardo, mas do convívio com outras pessoas. O desejo de ser limpo e magro como o irmão, para finalmente conseguir a aceitação materna, nunca se concretiza.

Gomes faz uma leitura desse conto partindo da seguinte indagação: qual o papel ocupado pelo escritor nos textos de Lygia Fagundes Telles? A figura do escritor permeia muitos de seus romances e contos: a escrita engajada de Lia, em *As meninas*; Patrícia, com uma escrita voltada para heróis e heroínas, em *Verão no aquário*; Rosa, em *As horas nuas*,

⁶⁶ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 26. (grifo meu)

⁶⁷ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 21.

que pretende escrever sua biografia, mas não o faz.⁶⁸ Em “Verde lagarto amarelo”, temos um escritor à margem do sistema. Quer atingir o âmago da escrita: “O sumo ácido inundou-me a boca. Cuspi a semente: assim queria escrever...”.⁶⁹ A escrita é a única saída, mas ao mesmo tempo gera mal-estar: *queria* escrever assim, o que significa que ainda não escreve.

A visita de Eduardo vem retirá-lo da reclusão. Os dois conversam sobre literatura e relações familiares, e Rodolfo esconde sutilmente seus escritos sobre a mesa, mas o irmão os encontra: “Seu novo romance?... Posso ler, Rodolfo? Posso?” Ele não permite que o irmão leia seus escritos, mas se surpreende, pois Eduardo, agora, também arriscava-se na carreira de escritor, invadindo o único espaço que o singularizava perante a família e a sociedade: “Senti meu coração se fechar como uma concha. A dor era quase física.”⁷⁰ Afinal, era “obeso, mal vestido, malcheiroso”, mas era escritor, ou seja, conservava um *status* associado a sua profissão. Ser escritor o particulariza, é na escrita que encontra uma forma de manifestar sua identidade. Para Gagnebin,

às vezes, quando alguém escreve um livro, ainda nutre a esperança de que deixa assim uma marca imortal, que inscreve um rastro duradouro no turbilhão das gerações sucessivas, como se seu texto fosse um derradeiro abrigo contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte.⁷¹

Eduardo personifica aquele que obtém sucesso em tudo: tivera incondicionalmente o amor materno, tinha o amor de Ofélia e agora teria um filho, ou seja, nele se perpetuariam os descendentes. Na mente complexada de Rodolfo, o irmão seria mais bem-sucedido que ele no ato da escrita, até o ponto de aniquilá-lo, como sempre acontecia. É significativa a passagem na qual os dois se recordam da parreira que havia no quintal da casa. Ao ser

⁶⁸ GOMES. *O mal-estar na cena da escrita de Lygia Fagundes Telles*. Cf. o capítulo “O silêncio do escritor”.

⁶⁹ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 18-19.

⁷⁰ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 27.

⁷¹ GAGNEBIN. *Lembrar escrever esquecer*, p. 112.

questionado por Eduardo se as uvas eram doces, Rodolfo responde: “Também não sei, você não esperava amadurecer.”⁷² Ou seja, assim como não esperava os frutos amadurecerem, não dava chances para que o irmão experimentasse tais “frutos”, pois antes que este tentasse, já lhe subtraía todas as oportunidades.

Os mínimos detalhes na escrita lygiana são repletos de significação. Mesmo o nome das personagens não parece ser aleatório: a origem etimológica de “Eduardo” relaciona-se a “guardião da riqueza, da fortuna, da sorte”, ao passo que “Rodolfo” estaria no campo semântico de lobo. Enquanto Eduardo incorpora a correição, Rodolfo remete à idéia de animal traiçoeiro; pode-se pensar na expressão “lobo em pele de cordeiro”. Afinal, aos olhos de Eduardo, ele se mostrava resignado, passivo, e correspondia, aparentemente, ao afeto do irmão.

A referência ao lagarto exposto no título merece uma atenção especial. Uma das espécies de lagarto é justamente a do camaleão, que tem a capacidade de se metamorfosear conforme o ambiente, mudando de cor, isto é, de aspecto, de *aparência*. Tem a língua bipartida como as serpentes e o hábito de esconder-se pelas gretas ou imobilizar-se entre folhagens. Vera Tietzmann Silva faz uma distinção entre a metamorfose física e a comportamental nas personagens lygianas. Ela salienta que há momentos em que é difícil distinguir entre ambas, “quando a decadência do homem leva-o a alterar seu comportamento de forma tão drástica que ele se bestializa ao ponto de assemelhar-se até fisicamente a um animal”.⁷³ Assim, “Verde lagarto amarelo” poderia classificar-se como “quase-metamorfose”, pois seria um caso de zoomorfismo efetivado unicamente ao longo do discurso, ou seja, Rodolfo sente-se o próprio lagarto, e por suas atitudes de dissimulação

⁷² TELLES. *Antes do baile verde*, p. 20.

⁷³ SILVA. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, p. 41.

perante o irmão, se comporta como tal. Nesse sentido, a personagem Lygiana é camaleônica, pois mostra uma face que não corresponde à realidade de seus sentimentos: “Aproximei-me da janela. 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...”.⁷⁴

As cores também são pormenores significativos: “Não queria suar, não queria mas o suor medonho não parava de escorrer manchando a camisa de *amarelo* com uma borda *esverdinhada*, suor de bicho venenoso, traiçoeiro, malsão.”⁷⁵ As cores amarela e verde presentes no título remetem ao incessante suor de Rodolfo e ao mesmo tempo à própria imagem do lagarto. Em outro excerto, temos a confirmação do comentário: “Seu vestido branco se empapava do meu suor *amarelo-verde* mas ela continuava dançando, desligada, remota.”⁷⁶ No sonho, o suor continua a persegui-lo, mas ao mesmo tempo a mãe parece não se dar conta disso; contudo, na vida real, ocorria o contrário, ela sempre cobrava que ele suasse menos e fosse limpo como o irmão. Silva salienta que, na obra ficcional de Lygia, alguns temas, imagens e situações se repetem, pela utilização de certos artifícios de estilo que teriam a propriedade de reforçar o sentido mítico dos temas, o que a ensaísta, baseando-se em Helder Godinho, chama de mitoestilo. A partir daí, ela tece um comentário relevante para este estudo, na medida em que captura uma série de exemplos para comprovar o apreço de Fagundes Telles pela cor verde, conferindo-lhe variadas possibilidades de significação:

⁷⁴ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 20.

⁷⁵ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 21. (grifo meu)

⁷⁶ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 22. (grifo meu)

O verde, cor ambígua também, que tanto pode representar a esperança e a juventude como a decomposição e a perfídia, espalha-se profusamente por cenários, pessoas e objetos. Há céus esverdeados de tempestade, bancos verdes de musgo, baile verde, perfume com o nome de “Vent Vert”, um irmão ciumento que se imagina lagarto verde, um rio de águas verdes e quentes, vestidos e bolsas verdes, e até mesmo uma gentil moça vestida toda dessa cor, simbolizando a morte.⁷⁷

Acrescento: os olhos de tia Olívia pintados de verde, em “As cerejas”; os óculos verde-escuro de Gaby, personagem que dá título ao conto homônimo; e as abotoaduras de cerâmica verdes que Naná dá de presente ao protagonista em “O noivo”. Em “Gaby”, atentemo-nos à passagem: “Deteve o olhar no relógio verde-profundo através das lentes verdes dos óculos. O tempo verde. Amadureceria um dia, pensou e sorriu, porque achou um pensamento bonito, esse.”⁷⁸ A cor verde adquire uma conotação relativa à passagem temporal, por um lado, e à questão do amadurecimento, por outro. Neste último ponto voltamos a “Verde lagarto amarelo”: para Rodolfo, na infância, os irmãos comiam as uvas sempre verdes porque Eduardo não as esperava amadurecer, conforme exposto.

Portanto, há uma diversificação no emprego da cor verde, que pode simbolizar a esperança, como em “Natal na barca” – o rio verde e quente após o suposto “milagre da ressurreição”: “O verde é o despertar das águas primordiais, o verde é o despertar da vida.”⁷⁹ Ou, ao contrário, pode significar algo negativo, como no próprio “Verde lagarto amarelo”, ou mesmo a chegada da morte na figura da moça de vestido verde-musgo e de chapéu de feltro verde, trazendo o convite da morte, em “O muro”: “...ao verde dos brotos primaveris opõe-se o verde do mofo, da putrefação – existe um verde de morte, assim como um de vida.”⁸⁰

⁷⁷ SILVA. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, p. 49.

⁷⁸ TELLES. *A estrutura da bolha de sabão*, p. 146.

⁷⁹ CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 939.

⁸⁰ CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 941.

Voltando ao título, há outro trecho que clareia seu significado: “Às vezes me escondia no porão (...) ficava imóvel, um lagarto no vão do muro, pronto, agora não vai me achar.”⁸¹ *No vão do muro*: é assim que Rodolfo se posicionava frente à sociedade, na frincha, na fresta, no lugar *entre*, retomando Silviano Santiago em seu texto “A bolha e a folha”.⁸² A imagem de uma barata suja na fresta, debaixo de uma tampa de panela na cozinha, reforça essa idéia. Nunca agia de modo transparente com o irmão Eduardo e se esquivava de tudo e de todos. É interessante observar ainda com relação às cores que o amarelo,⁸³ no senso comum, pode significar desapontamento, medo, palidez, ou seja, um sentimento negativo. É comum expressões como “amarelo de medo” ou “riso amarelo”. Esta última parece acrescentar mais um sentido ao título do conto: Rodolfo simula, entre “risos amarelos”, ou seja, sem espontaneidade, de modo forçado, o mesmo afeto que Eduardo parece dedicar-lhe com sinceridade. Chevalier e Gheerbrant demonstram que, em várias culturas, o amarelo é dotado de uma conotação pejorativa: é anunciador do “declínio, da velhice, da aproximação da morte”. No teatro de Pequim, por exemplo, os atores se maquilam de amarelo para indicar a dissimulação; na mitologia grega, uma maçã de ouro está na origem da guerra de Tróia, como símbolo de orgulho e de inveja.⁸⁴

Contudo, é preciso atentar-se para os sentidos implícitos e/ou sugeridos ao longo do texto, no qual a “ambivalência da natureza humana” é bastante explorada. Ao mesmo

⁸¹ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 25.

⁸² Esse lugar “entre” em que se vêem muitas personagens, ou mesmo a possibilidade de abertura de uma brecha qualquer em suas vidas, pode ser muito perigoso. O conto “Dolly” é exemplificativo disso: “O breve contato de Adelaide, narradora do conto, com a vida irregular, os sonhos hollywoodianos e o trágico fim de Dolly, protagonista desse conto, abre uma *fresta ameaçadora* na segurança do seu mundo bem-comportado de aulas de datilografia e luvas de crochê.” PAES. A arte refinada de Lygia Fagundes Telles. (grifo meu) Ainda sobre esse conto, Paes ressalta a importância que os objetos – a luva de crochê manchada de sangue e a boina de pena vermelha – nele adquirem, o que corrobora mais uma vez sua relevância na obra lygiana.

⁸³ Curiosamente, além de “Verde lagarto amarelo”, mais dois contos aqui trabalhados apresentam a cor amarela no título: “Noturno amarelo” e “Negra jogada amarela”. Outros dois contos escolhidos fazem também alusão a cores: “Uma branca sombra pálida” e “Papoulas em feltro negro”.

⁸⁴ CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 41-42.

tempo em que Eduardo parece dotado de uma benevolência ímpar para com o irmão, não se pode esquecer que a narração se dá do ponto de vista de Rodolfo, que se vê como filho abandonado, relegado pela mãe, e que narra, sobretudo, do ponto de vista da mágoa. Para Pouillon, a conduta desse tipo de narrador “não é descrita tal como se afiguraria a um observador imparcial, mas tal como se apresenta, e apenas na medida em que se apresenta, àquele que se manifesta”.⁸⁵ Ou seja, não se sabe até que ponto sua narração é fidedigna ou mesmo se Eduardo é de fato a encarnação do irmão afetuoso. Há um “quê” de crueldade em seu gesto final de revelar a Rodolfo, ou melhor, deixar que este chegasse à conclusão de que ele também agora seria escritor. Não haveria também crueldade ao insistir que Rodolfo o visitasse, que fosse padrinho de seu filho – “Minha mão tremia como se ao invés de açúcar eu estivesse mergulhando a colher em arsênico. Senti-me infinitamente mais gordo. Mais vil. Tive vontade de vomitar.”⁸⁶ –, que ficasse com os despojos da mãe, mesmo sabendo que a personalidade do irmão era avessa a tudo isso? As dúvidas não se esclarecem. Além disso, não se pode esquecer que quem chega “sorratamente”, à maneira de um lagarto, é Eduardo, com “seu passo macio, sem ruído, não chegava a ser felino: apenas um andar discreto. Polido.”⁸⁷ Como em muitos textos de Fagundes Telles, paira a ambigüidade. Por isso, este conto deve ser lido minuciosamente, pois, à primeira vista, tem-se apenas um sentido para a narração, mas, a partir de uma segunda leitura, novas possibilidades se vislumbram.

Nelly Novaes Coelho aponta que, na escrita de Lygia, há um rol de seres aparentemente ajustados socialmente mas que, em seu íntimo mais secreto, têm uma

⁸⁵ Jean Pouillon *apud* ALVES. *Inocência e experiência: os ritos de passagem em Lygia Fagundes Telles*, p. 40. (grifo meu)

⁸⁶ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 24.

⁸⁷ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 18.

angústia existencial, ao que acrescento: silenciada muitas vezes em nome das aparências ou convenções sociais diversas:

...a obra de ficção de Lygia Fagundes Telles inclui-se na linhagem das que fixam a angústia contemporânea (...) Povoado de seres aparentemente normais, comuns, mas no fundo desajustados, frustrados ou fracassados, seu denso mundo de ficção desvenda a oculta angústia individual provocada pela barreira que se levanta entre o “eu” e a aventura coletiva, num mundo absurdo e caótico, sem causa nem finalidade.⁸⁸

Esse parece ser o caso de Rodolfo: sob a aparência de escritor até certo ponto bem-sucedido, no fundo, sofre com lembranças da rejeição infantil, e em diversos momentos exibe essa “angústia” de que nos fala a estudiosa. Angustia-se com a presença do irmão em sua casa, como se angustiara outrora com a insistência deste para que ele ficasse ao menos com alguns objetos/recordações da mãe. Significativo é o objeto que lhe resta na partilha, um jogo de xícaras: quando serve o café para Eduardo, Rodolfo fica com a xícara de asa quebrada, mais um símbolo de sua inferioridade.

É interessante observar que, em uma série de textos lygianos, as lembranças são despertadas não apenas pela relação da memória com os objetos, mas também através das pessoas. Em “Verde lagarto amarelo”, é o irmão o portador das reminiscências, assim como em “Negra jogada amarela” é a voz do namorado ao término de uma sessão de cinema que remonta ao chamado da infância: “Quando a luz acendeu, ele disse, Vai, levanta. Nesse instante me lembrei de Kalina.”⁸⁹ O chamado do namorado curiosamente faz Vera, a narradora, recordar-se de Kalina, a amiga de infância com a qual passava as tardes brincando de amarelinha, e que dizia: “Vai, joga.” Outrora o comando do jogo estivera nas mãos da menina, daquela Kalina “desinteressada”; agora, estaria nas mãos do namorado? O

⁸⁸ In: TELLES. *Seleção*, p. 144.

⁸⁹ TELLES. *Mistérios*, p. 115.

texto parece sugerir um movimento da protagonista sempre em direção ao *outro*, a deixar as rédeas de sua vida ao encargo de alguém que não ela mesma: “Quando saímos, agarrei-me nele, Vamos, me leva que agora sou cega, não enxergo mais nada, fiquei cega! Na rua, me dependurei no seu braço, não posso mais andar, me carrega que a minha perna, minha perna!...”⁹⁰ O adjetivo “cega” e o verbo “carregar” mostram a dimensão da subserviência de Vera, que desde cedo obedecia aos imperativos de alguém. O mesmo ocorre no conto “Papoulas em feltro negro”: é Natividade quem vai detonar as lembranças da época de escola na mente da protagonista.

Em “Verde lagarto amarelo”, a intertextualidade com o texto bíblico é evidente: “...desde menino eu já estava condenado ao seu fraterno amor.”⁹¹ Segundo a *Bíblia*, Abel era pastor de ovelhas, e Caim, lavrador. Este retirou da terra uma oferta ao Senhor, ao passo que o primeiro ofertou algo de seu rebanho. O Senhor agradou-se de Abel e de sua oferta, mas não de Caim, que foi tomado de ira. O Senhor advertiu-lhe: “Por que andas irado e por que descaiu o teu semblante? Se procederes bem, não é certo que serás aceito? Se, todavia, procederes mal, eis que o pecado jaz à porta. O seu desejo será contra ti, mas a ti cumpre dominá-lo.” Caim levou seu irmão, Abel, ao campo, e o matou; disse-lhe o Senhor: “Onde está Abel, teu irmão?” Ele respondeu: “Não sei; acaso sou eu tutor de meu irmão?” E Deus disse: “Que fizeste? A voz do sangue de teu irmão clama da terra a mim!”⁹²

Caim não domina seu desejo e aniquila o irmão; Rodolfo, em “Verde lagarto amarelo”, também aniquila o irmão, mas apenas em suas fantasias, não concretiza sua vingança de fato, e chega mesmo a arrepender-se por tê-la imaginado. Se Caim leva sua inveja às últimas conseqüências, Rodolfo não o faz. Mas conserva um secreto ciúme pelo

⁹⁰ TELLES. *Mistérios*, p. 116.

⁹¹ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 25.

⁹² BÍBLIA. Gênesis 4:2b-10.

irmão mais novo, pois, ao contrário deste, não conseguira agradar à mãe, à maneira de Caim, que não consegue agradar ao Senhor. Além disso, Rodolfo não se contenta com a idéia de ser “tutor” de seu irmão: ia sempre em sua salvação, a pedido da mãe ou do próprio Eduardo, e tinha raiva porque nunca era poupado de qualquer sofrimento, como no episódio da doença materna. A lembrança da morte da mãe parece ainda mais pungente no imaginário de Rodolfo. A fim de poupar o irmão menor, os pais só contaram que ela estava condenada à morte a ele, o mais velho. E mesmo em seu leito de morte, Laura parecia, para Rodolfo, ter olhos somente ao broche de brinquedo que Eduardo montara para ela: “Quando me despedi, apertei sua mão gelada contra minha boca, e eu, mamãe, e eu?...”

A dubiedade do sentimento de Rodolfo em relação a Eduardo se torna clara quando ele se recorda de uma briga de infância deste com Júlio:

Sentei-me na cadeira onde ele estivera e ali fiquei encolhido (...) Tinha a boca cheia quando ouvi a voz da minha mãe chamando: “Rodolfo, Rodolfo!” Agora ela o carregava em prantos, tentando arrancar-lhe o canivete enterrado no peito até o cabo. (...) E de repente me precipitei pela rua afora, eu o queria vivo, o canivete não! Encontrei-o sentado na sarjeta, a camisa rasgada, um arranhão fundo na testa. (...) Cravei o olhar no seu peito. Mas ele não usou o canivete? perguntei. (...) “Que canivete?...”⁹³

Ao mesmo tempo que projetara uma cena em que via o irmão morto – o sentimento “caímico”, numa espécie de desejo recôndito de que o irmão morresse para ocupar o seu lugar não só no coração materno, mas também perante a sociedade, pois nas mãos de Eduardo “as menores coisas adquiriam outra importância” –, sente uma certa culpa e reprime imediatamente essa idéia, indo atrás do irmão para “salvá-lo”. Contudo, espanta-se ao vê-lo ligeiramente machucado. O canivete existia apenas em sua imaginação. Para Silva, este conto é um exemplo da variante do tema do “duplo”: ao invés de o protagonista desejar

⁹³ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 25, 26 e 27.

encontrar o seu duplo, o repele, desejando seu afastamento e conseqüente libertação: “E se ele fosse morar longe? (...) Não precisaria me odiar, eu nem pediria tanto, bastava me ignorar, se ao menos me ignorasse.”⁹⁴ Além disso, a ensaísta salienta que o tema do duplo costuma ser resolvido pela morte do outro, ainda que simbolicamente.⁹⁵ Através dessa fantasia que Rodolfo criara quando menino, ele faz essa tentativa; contudo, quem a coloca em prática é Eduardo, ao frustrar todas as expectativas do irmão ao longo da vida, ao menos aos olhos desse “narrador ciumento”.

Fábio Lucas salienta que a família é um dos “nós” mais difíceis de serem desatados pelas personagens; as lembranças ligadas ao seio familiar são as mais complicadas de se processar e/ou reelaborar. As personagens rejeitam e são rejeitadas por essa estrutura, vivem nela enquadradas para manter as aparências de um convívio social amistoso e aparentemente harmônico, ou tentam combater a hipocrisia das falsas relações nas quais se vêm também inseridas. De um modo ou de outro, esse é um processo doloroso, e a memória pode atuar inclusive como instrumento de tortura:

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 da infelicidade e, em última análise, da violência. Violência que não é só física (...) mas também psicológica...⁹⁶

Acrescento: *principalmente* psicológica. Rememorar adquire uma significação tal para as personagens que chega a equivaler a reviver; afinal, a lembrança carrega o sentimento consigo. Esse conto traz à tona, novamente, as considerações de Cortázar relacionadas à epígrafe citada no início deste capítulo: o bom contista seria como um bom

⁹⁴ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 24.

⁹⁵ SILVA. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, p. 88 e 91.

⁹⁶ Fábio Lucas *apud* LIMA. *Condição humana e condição feminina segundo Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles*, p. 101.

boxeador, astuto, aquele cujos golpes iniciais parecem fracos, insignificantes, mas que, aos poucos, vão minando “as resistências mais sólidas do adversário”,⁹⁷ no caso, o leitor. Este paulatinamente vai perdendo a disputa com o texto literário, como se “suas forças” estivessem se esvaindo, pois se vê enredado em sua trama e é por ela conquistado, ou melhor, “nocauteado”.

1.2.2 “Papoulas em feltro negro”

Conforme mencionado, a maioria das personagens de Lygia Fagundes Telles é do sexo feminino. José Paulo Paes já salientara esse aspecto em relação ao livro *A noite escura e mais eu*, dizendo que seus contos “se comprazem em perscrutar, com uma visão eminentemente ‘de dentro’, a interioridade feminina”.⁹⁸ De fato, os dois contos dessa obra selecionados neste trabalho ilustram isso. Tanto “Papoulas em feltro negro” quanto “Uma branca sombra pálida”, para além do fato de trazerem protagonistas femininas, desvelam suas memórias dolorosas. A autora afirma ter tentado “criar uma linguagem própria para o tema de cada um dos contos”,⁹⁹ o que parece ter alcançado. Caio Fernando Abreu, em resenha publicada no *Zero Hora*, afirma

A noite escura e mais eu (belo título, de um poema de Cecília Meireles usado na epígrafe), entre todos os livros de contos de Lygia, talvez seja a sua obra-prima. Pela unidade, pela densidade, pela extraordinária dignidade que confere à língua portuguesa, mesmo quando trata de temas ou situações sórdidas, perversas, violentas. Ler Lygia Fagundes Telles,

⁹⁷ CORTÁZAR. Alguns aspectos do conto, p. 152.

⁹⁸ PAES. A arte refinada de Lygia Fagundes Telles.

⁹⁹ PIRES. A dama definitiva.

para quem é dado a esses requintes, traz o prazer da descoberta da beleza, sonoridade e expressividade da nossa língua.¹⁰⁰

Cada texto traz um universo particular, um lugar de enunciação bastante específico conforme o perfil delineado para cada personagem retratada. Nas palavras de Veiga: “A escuridão do título é enganosa. Intelectual e emocionalmente trata-se de algo luminoso.”¹⁰¹

Para Alves, que em sua dissertação trabalhou contos lygianos nos quais se dá a passagem da inocência à experiência, “Papoulas em feltro negro” “apresenta uma personagem adulta que se tornou prisioneira de seu rito de passagem, caso contrário não teria problemas em reencontrar a professora, agora velha e doente”.¹⁰² Ou seja, a protagonista, por não se livrar de suas lembranças, de seus “pesadelos” infantis, por não superá-los, não teria completado seu “ritual de iniciação”, marcado no conto pelo crescimento doloroso proporcionado pela rejeição infantil de que a menina supostamente teria sido vítima por parte da professora, dona Elzira.

Contudo, a leitura deve ir mais além. Este conto é exemplar no que diz respeito ao estudo da memória lygiana, ao propor ficcionalmente um questionamento sobre a suposta existência de uma memória inteiriça e fidedigna, pensando, ao contrário, a memória como *criação*. Ele inicia com a protagonista recebendo um telefonema que a faz recordar os tempos da infância: “Aqui é a Natividade, você ainda se lembra de mim?” Essa é a primeira frase, e a narradora-personagem reconstitui em sua memória os traços físicos da antiga colega: “Revi a menina comprida, de cachos úmidos enrolados na vela. No cheiro da memória, uma vaga aragem de urina, ela urinava na cama.”¹⁰³ A expressão “cheiro da memória” é bastante significativa, pois dá indícios de que a memória é sensorial: a partir de

¹⁰⁰ ABREU. A primeira-dama da literatura.

¹⁰¹ VEIGA. Uma viagem luminosa.

¹⁰² ALVES. *Inocência e experiência*: os ritos de passagem em Lygia Fagundes Telles, p. 33.

¹⁰³ TELLES. *A noite escura e mais eu*, p. 93.

tal expressão é que a personagem se lembra de que as duas costumavam matar aula fugindo para a “casinha”. É o “cheiro insuportável da memória”, utilizando expressão cunhada por Carlos Drummond de Andrade. O motivo do telefonema vai desencadear na protagonista um processo doloroso de rememoração. Natividade telefonava porque as colegas fariam uma homenagem a dona Elzira, antiga professora de aritmética que estava agora muito doente, embora parecesse “eterna” aos olhos da protagonista: “ – Lembro muito bem. Ela me detestava.” Ao que Natividade contesta, pois a professora falara nela com tanta simpatia, “será que eu não estava fazendo confusão com aquela outra professora de geografia?”

A partir daí a inominada personagem, que afirma se lembrar da professora com nitidez, reconstitui sua figura em tudo semelhante às bruxas de contos de fadas, inclusive na descrição física: uma trança escura dando volta no alto da cabeça “com a altivez de uma coroa”; a voz forte; a vestimenta sóbria, saia preta e blusa branca com sapatos fechados de amarrar; e sobretudo os olhos que sempre perscrutavam as intenções e os menores movimentos da “pobre menina”, perseguindo-a fosse na sala de aula fosse no pátio:

Vamos, pega o giz e resolva aí esse problema. O giz eu pegava, o toco de giz que ficava rodando entre os dedos suados, o olhar perdido nos números do quadro-negro da minha negra humilhação. Certa manhã a classe inteira se torceu de rir diante da dementada avalanche dos meus cálculos mas dona Elzira continuou impassível, acompanhando com o olho diminuído o meu miserável raciocínio.¹⁰⁴

Esta e as demais lembranças retomadas pela personagem principal ao longo do conto vão paulatinamente construindo uma imagem negativa da professora, que deixa a aluna ser humilhada diante da classe, ou seja, age com requintes de crueldade. Voltaremos

¹⁰⁴ TELLES. *A noite escura e mais eu*, p. 94.

a isso. Não se pode esquecer, contudo, que o conto é narrado em primeira pessoa pela personagem que se vê como vítima da professora, ou seja, tem-se aqui a figura do narrador infiel. Aliás, saliente-se que grande parte dos contos lygianos apresentam uma “visão com”, se pensarmos na tipologia de Percy Lubbock, ou narrador autodiegético, na terminologia de Gérard Genette. Santos e Oliveira esclarecem de modo mais sucinto em que consistem os conceitos:

Visão com – visão característica das narrativas escritas em primeira pessoa, em que há a presença do narrador-personagem. Nesse tipo de literatura o narrador conhece – *ou finge conhecer* – tanto quanto as personagens. É o caso da narrativa que utiliza o monólogo interior. Aqui, o narrador é autodiegético, ou seja, relata as suas próprias experiências como personagem central da história.¹⁰⁵

Em “Papoulas em feltro negro”, a narradora parece conhecer bem seu próprio passado e a personalidade da professora Elzira, mas na verdade simula aos olhos do leitor uma onisciência impossível em textos de primeira pessoa, pois aquele que narra, inevitavelmente, visualiza apenas um ponto de vista, o seu próprio. Contudo, tal simulação adquire um sentido mais amplo, pois a personagem finge para si mesma, desconhece sua verdade interior, criando uma versão de seu passado que, ao final, percebe-se não corresponder à realidade dos fatos.

Os mínimos detalhes, os gestos mais insignificantes, nesse texto, apresentam-se dotados de uma força de memória muito grande. Quando Natividade pergunta, ainda no telefone, se ela tinha bronquite, pois a ouvira tossir igual a irmã, ela responde: “ – Tive bronquite quando criança – eu disse e de repente descobri uma coisa curiosa, a simples

¹⁰⁵ SANTOS; OLIVEIRA. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, p. 6-7. (grifo meu) Os autores salientam, contudo, que Tzvetan Todorov fez a crítica a tal classificação taxonômica e deslocou a questão da “visão” para a de “voz”, pensando em modos e graus variados de intervenção do narrador no texto. (p. 9)

lembrança infantil me fazia tossir novamente. A tosse da memória.”¹⁰⁶ Assim como a expressão “cheiro da memória” anteriormente mencionada, “tosse da memória” nos faz pensar na idéia de *memória corporificada*, ou seja, a lembrança da bronquite infantil a faz tossir novamente, a memória desencadeia o gesto, um *rastro* passado se presentifica, numa espécie de “tosse nervosa”. Ao lembrar que Natividade urinava na cama, é como se sentisse o cheiro de urina novamente; ao lembrar da tosse, tossia.

Em uma determinada ocasião, a fim de fugir das supostas humilhações impostas por dona Elzira quando ordenava que ela fosse até o quadro-negro resolver os cálculos matemáticos, ela finge estar com o braço quebrado. Contudo, em meio a um jogo de bola, se esquece da mentira e logo pressente ser observada pela professora. As lembranças vêm intercaladas no telefonema de Natividade. Isso corrobora a idéia de que um simples objeto, um simples detalhe é capaz de detonar as mais profundas lembranças. Aqui, é o telefonema o “estopim” para que a mulher, mais velha, volte à época da escola.

A protagonista em princípio não consente em comparecer ao encontro, mas acaba cedendo. É significativa a fala de Natividade para convencê-la a comparecer, pedindo-lhe que não fosse tão dura, que a antiga professora, à beira da morte, estava mais fortalecida, por ver “o que não via antes nas pessoas, nas coisas”. Dona Elzira vai ser a responsável por desencadear na personagem, durante o encontro, um processo de autoconhecimento por muito tempo adiado. Natividade é quem dá a primeira pista para esse processo: agora, a antiga professora teria a capacidade de ver nas pessoas e nas coisas talvez aquilo que elas mais almejassem camuflar, sua verdade mais secreta, e que ela, diante da proximidade da morte, conseguia visualizar com maior nitidez.

¹⁰⁶ TELLES. *A noite escura e mais eu*, p. 96.

As lembranças são árduas, trazem sentimentos há muito recalçados na memória. A dor da rememoração é quase física:

Quando me estendi no sofá gemi de puro cansaço, fora o mais arrastado dos telefonemas, uma carga. Tive vontade de cantar com a voz da infância a cantiga de roda do recreio, *No alto daquele morro passa o boi, passa a boiada e também passa a moreninha da cabeça encacheada*. A encacheada era a Natividade remexendo com uma varinha o fundo lodoso da memória. Mas não sabia que essa lembrança era para mim sofrimento?¹⁰⁷

As recordações são um fardo pesado, e a personagem quer esquecê-las, livrar-se delas. Natividade é quem “põe o dedo na ferida” aberta e ainda não cicatrizada. Dois aspectos merecem destaque: o nome da personagem responsável por desencadear as lembranças é “Natividade”, que significa “nascimento”. De certo modo, ao final de todo o processo, como se verá, o que ocorre com a protagonista é o encontro com uma verdade que ela escondia de si mesma e, de posse dessa verdade, há uma espécie de redescoberta, de renascimento. Outro detalhe é a varinha: falou-se que a descrição de dona Elzira em tudo se assemelha a uma bruxa malvada; a varinha com a qual Natividade remexe “o fundo lodoso da memória” remete aos contos de fadas e, mais especificamente, à figura da fada em si, à fada madrinha, responsável, assim, pelo crescimento – tardio? – da protagonista quando encontra a si mesma. A um simples toque da vara de condão tudo se transformaria.

E não se pode deixar de observar, na passagem citada, que o fundo dessa memória é composto de *lodo*, vocábulo relacionado a algo degradante, que envergonha. Ou seja: nos recônditos da memória estariam armazenadas as piores lembranças, as mais tristes, mais incômodas. Contudo, até que ponto seriam verdadeiras ou não? Sabe-se que a memória

¹⁰⁷ TELLES. *A noite escura e mais eu*, p. 98. A última indagação da personagem é praticamente a mesma de Rodolfo em “Verde lagarto amarelo”: “E me trazia a infância, será que ele [Eduardo] não vê que para mim foi só sofrimento?” TELLES. *Antes do baile verde*, p. 20.

pode conter grande carga de invenção. Nesse conto, Lygia parece desconstruir a idéia de totalidade, mostrando que as lembranças podem ser basicamente ruínas de acontecimentos, e mais ainda: o sujeito que rememora pode, a seu bel prazer, preencher as lacunas de uma memória que lhe desagrada, substituindo as lembranças negativas por outras, mais reconfortantes, que apaziguam a consciência.

As recordações continuam pululando na mente da personagem: queria ter sido a Primavera na Festa das Quatro Estações, ter recitado na Festa das Aves, na Festa da Árvore teve certeza de que finalmente dona Elzira lhe daria uma chance, mas vem nova decepção: “Mas dona Elzira disse que você ia recitar? Ela disse isso? Vamos, filha, responda! (...) estava certa do convite mas com minha mãe perguntando eu já não sabia responder.”¹⁰⁸ A professora não fizera nenhuma promessa, como a própria personagem deixa claro. Ou seja, a menina fantasiara aquela situação. Esse dado será importante mais adiante.

Finalmente é chegado o dia do encontro. Ao avistar dona Elzira, se espanta, ela parecia menor: “Encolheu demais ou eu a imaginara bem maior lá na sala de aula?” Essa passagem nos remete ao romance *Ciranda de pedra*, no momento em que Virgínia retorna à casa paterna: “A cerca de fícus parecia agora tão menor...”.¹⁰⁹ Tanto para Virgínia quanto para a narradora de “Papoulas em feltro negro”, após a passagem do tempo, as coisas pareciam ter mudado de dimensão. Ressalta no visual da professora o chapéu, cujos detalhes dão título ao conto: uma copa de feltro negro com umas papoulas desmaiadas. Ao aproximar-se dela, a protagonista, num primeiro sinal de reconhecimento, encontra seu duplo, vê o passado e o presente embutidos em um só corpo: “E de repente me vi repartida em duas, eu e a menina antiga com ar de sonâmbula, estendendo a mão para pegar o giz.” A

¹⁰⁸ TELLES. *A noite escura e mais eu*, p. 99.

¹⁰⁹ TELLES. *Ciranda de pedra*, p. 104.

expressão da professora ao revê-la é de contentamento e afirma que sua aluna predileta chegara. Daí se inicia um diálogo entre as duas no qual a protagonista vai descobrir uma outra versão da história; diz que nunca foi aceita, ao que a professora contesta:

– Você mentia demais, filha. Mentia até sem motivo, o que era mais grave. E se crescer assim? eu me perguntava e sofria com isso, tinha receio de algum desvio do seu caráter no futuro. Sei como as crianças gostam de brincar, fantasiar mas no seu caso havia alguma coisa mais que me preocupava... (...) Sabe o que eu queria? Queria apenas que você fosse sincera, simples, queria tanto que fosse verdadeira.¹¹⁰

A descoberta de que ela fora uma criança excessivamente mentirosa coloca em xeque para o leitor a veracidade de seu discurso sobre dona Elzira. Se o narrador em primeira pessoa é infiel por sua própria natureza, pois expõe *seu* ponto de vista particularizado, o fato de essa narradora ser mentirosa reforça ainda mais as dúvidas que pairam sobre o teor de suas lembranças. E ela própria parece se dar conta de que havia algo dentro de si mesma que precisava ser colocado no lugar: “...o encontro estava chegando ao fim e eu não podia perder tempo, ela estava se distanciando, me escapava. Mas que me devolvesse antes essa imagem que guardara de mim mesma e que eu desconhecia. Ou não?”¹¹¹ A indagação final é importante chave de leitura: ela desconhecia ou tentava a todo custo esconder de si a menina que fora?

Além disso, dona Elzira afirma que ela gaguejava demais, mas não percebia, e que tentava protegê-la da caçoada das outras crianças. Esse conto tem um final que surpreende o leitor, até então convencido da versão apresentada pela aluna. É permeado pelas ambigüidades, tão ao gosto lygiano. Isso o torna muito interessante, pois parece corroborar a idéia de que “um conto pode dar assim a impressão de ser um mero retrato que se vê e em

¹¹⁰ TELLES. *A noite escura e mais eu*, p. 102-103.

¹¹¹ TELLES. *A noite escura e mais eu*, p. 103.

seguida [se] esquece. Mas ninguém vai esquecer esse conto-retrato se nesse retrato houver algo mais além da imagem estática.”¹¹² A personagem está diante desse “algo mais além da imagem estática” de dona Elzira com seu chapéu de feltro negro cujas papoulas tornam impossível que ela vislumbre o gesto final da professora. É como se o chapéu encobrisse o passado e a verdade, tal qual um véu. Vale salientar a simbologia contida na papoula, que “representa também a força de sono e de esquecimento que toma os homens depois da morte e antes do renascimento”.¹¹³ Para Alves, “a personagem não busca à professora, busca a si mesma no rosto envelhecido da outra”.¹¹⁴ Acometida por revelações sobre si mesma, contava uma versão que apaziguava sua consciência: era mais cômodo jogar a culpa na professora, que supostamente a perseguia sem nenhuma razão, do que se admitir gaga e mentirosa. Ao direcionar-se para o passado, a mulher não enxerga a verdade: “Mortíferos, certamente, são os riscos do olhar da memória: petrificar o passado e, portanto, possuir dele uma imagem deformada, paralisada...”.¹¹⁵ É exatamente esse gesto que a protagonista faz: *petrifica* seu passado, e faz dele uma “imagem congelada” que não corresponde à realidade.

Cabem aqui as palavras de Riter:

...creio pertinente, pensando-se em mitoestilo ou projeto literário da autora, acrescentar dois motivos recorrentes: o indicativo de final em aberto, que aponta para certa *cumplicidade* com o leitor no sentido de *completar* o texto, compactuando com a esfera onírica ou de mistério constante no mundo ficcional lygiano; bem como a presença de situações em que as personagens estão cara a cara consigo mesmas, buscando, através de ritos de desmascaramento, transpor determinadas barreiras que

¹¹² Lygia Fagundes Telles. In: WILLIAMS. *Entrevistas* – Clarice Lispector, p. 15.

¹¹³ Victor Magnien *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 684.

¹¹⁴ ALVES. *Inocência e experiência: os ritos de passagem em Lygia Fagundes Telles*, p. 34.

¹¹⁵ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 15.

as separam de uma outra esfera, de uma outra etapa, ou até do conhecimento de si.¹¹⁶

A antiga máscara da aluna rejeitada cai, e de vítima a menina passa a algoz: “...via a mim mesma dissimulada e astuta, infernizando a vida da professora de trança. (...) Invertiam-se os papéis, o executado virava o executor – era isso?”¹¹⁷ Ela recria seu passado, reinventando-o: “Na distância entre o narrado e o factual é que se encontra a brecha para a infiltração da fantasia no dado real que se pretende narrar. Toda memória, embora tenha por terreno o real, é invenção.”¹¹⁸ Para Lygia, invenção e memória são vasos comunicantes, impossível separar essas árvores. “Papoulas em feltro negro”, para ela, seria uma busca, na qual a personagem, camaleônica, está fora e dentro de si ao mesmo tempo.¹¹⁹ O encontro com a professora permite-lhe reordenar o passado, fazendo sua releitura.

Vale ressaltar que o final aberto e o encontro consigo mesmo por parte das personagens aparece em uma série de contos de Fagundes Telles. Dentre eles, tem-se “Que se chama solidão”: o leitor pode optar por acreditar na narradora que crê ter visto a alma da pajem morta, ou achar que era mera invencionice infantil; “Apenas um saxofone”: o leitor não sabe o paradeiro definitivo do saxofonista – ao lembrar dele, Luisiana se reconhece; “A janela”: não se sabe se o homem era louco, se a história que conta é verdadeira; “Noturno amarelo”: os limites entre o real e o insólito se confundem; e “Uma branca sombra pálida”, no qual a reflexão final da mãe deixa margem para dúvidas acerca de seus reais sentimentos. É interessante destacar outro conto da escritora exemplar no que diz respeito a esse “final aberto” tão salientado pela crítica em sua obra: “Natal na barca”. Não se sabe se houve um milagre de Natal, e a criança morta ressuscitou, ou se a narradora havia se

¹¹⁶ RITER. *A memória da dor: imagens e recorrências em Lygia Fagundes Telles*, p. 110.

¹¹⁷ TELLES. *A noite escura e mais eu*, p. 105.

¹¹⁸ RITER. *A memória da dor: imagens e recorrências em Lygia Fagundes Telles*, p. 111.

¹¹⁹ DEPOIMENTO Lygia Fagundes Telles.

confundido, achando que a criança estava morta. Enfim, há diversos textos lygianos que exigem essa cumplicidade por parte do leitor, que constrói paralelamente ao texto escrito a sua narração pessoal, a sua versão de tal texto.

1.2.3 Recordações infantis em *Invenção e memória*

Os últimos três livros de Lygia Fagundes Telles compõem uma mistura de ficção e memória: *Invenção e memória*, publicado em 2000 – do qual retirei três contos para estudo; *Durante aquele estranho chá*, de 2002; e *Conspiração de nuvens*, de 2007. O primeiro mantém, em alguns textos, um caráter puramente fictício, e, em outros, os relatos pessoais da escritora se misturam à sua inventividade. O segundo é basicamente uma seleção do “baú” de Lygia: são relatadas experiências com outros intelectuais e tem-se o discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, dentre outros. Nenhum texto caracteriza-se como ficcional propriamente dito, contudo são permeados pela invenção, o que também se dá em seu mais recente livro. Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, a autora deixa claro, e posteriormente reitera essa idéia com depoimentos publicados em outros periódicos ou conferências, que invenção e memória, no fundo, são uma coisa só, e que os limites entre uma e outra são muito tênues. Aliás, essa *mescla* já havia sido testada, segundo ela: “Já escrevi um livro, *A disciplina do amor*, que parece um diário, mas é tudo invenção. (...) dentro da minha natureza mais profunda estou convencida de que memória é invenção.”¹²⁰ Também outra grande escritora, Nélida Piñon, vê uma relação intrínseca entre estes dois eventos: “Não há invenção sem memória. E graças à memória ingressa-se no domínio da

¹²⁰ CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, p. 30.

invenção.”¹²¹ Essas obras de Fagundes Telles, ao mesmo tempo em que mantêm o labor ficcional, são permeadas por recordações pessoais – ou seus traços, e se transformam num tipo de escrita bastante peculiar, numa espécie de reelaboração literária de suas vivências.

Aqui estudarei os contos “Se és capaz”, “Que se chama solidão” e “Suicídio na granja”. Enquadrei-os nesta seção pelo fato de apontarem um retorno ao passado da infância. Nos dois últimos pode-se pensar em outro tipo de memória, que, contudo, não se pretende analisar detalhadamente: uma ficção autobiográfica, pois há a presença de uma “personagem-autor”, ou seja, recordações da “menina Lygia” aparecem imbricadas a fatos inventados pelo sujeito autoral Lygia Fagundes Telles.

Começemos por “Se és capaz”. Diferentemente de outros textos que trabalham com a memória a partir da ótica da personagem, ou seja, em primeira pessoa, esse conto apresenta narrador em terceira pessoa. A presença do discurso indireto livre dá voz ao protagonista e suas lembranças, passando por todas as fases da vida, desde a juventude até a velhice, e inicia com a personagem principal, inominada, na adolescência, relendo o poema “Se...”, de Rudyard Kipling. Este era um presente do avô, que lhe lança um desafio difícil de ser cumprido, ao menos para o garoto: “Quero que guarde esta carta de princípios para sempre.” O adolescente vivia imerso em dúvidas e em meio a turbulências na família e na escola. O tempo passa, e o jovem bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais relê o poema, elo entre as diferentes etapas de sua vida, bem como de suas recordações. Os princípios morais que o norteiam são desconstruídos pelas experiências por ele vividas, em tudo contrárias aos preceitos contidos naqueles versos:

¹²¹ PIÑON. O gesto da criação: sombras e luzes, p. 89.

Se és capaz de manter a tua calma quando/ Todo mundo em redor já a perdeu e te culpa;/ De crer em ti quando estão todos duvidando/ E para estes no entanto achar uma desculpa;/ Se és capaz de esperar sem desesperares...¹²²

Contudo, o jovem rapaz, revoltado com as agruras vivenciadas, se desfaz do pergaminho, pois “de nada valem os princípios gravados na memória e não no coração”. Entra para a política, se corrompe, casa-se por conveniência; espera muitos filhos, mas só consegue um, que no futuro se transforma em um jogador inveterado. E chega à maturidade, tempo no qual os primeiros sinais de envelhecimento, tema tão caro à escritora, dão mostras. Junto com a decadência física, uma série de questionamentos de ordem moral vêm à tona, e a lembrança do avô se faz presente:

...assustou-se quando deu com a própria imagem refletida no espelho. Tentou um consolo, mas eu queria isso mesmo ou não? Ser este medalhão rico. Com poder. E então?! perguntou e desviou do espelho o olhar desgostoso, o problema é que não estava se reconhecendo ali naquele instante.¹²³

O objeto “espelho” aparece em muitos textos de Fagundes Telles: é aquele que propicia o reconhecimento, o encontro consigo mesmo, a busca da identidade. Segundo Lamas: “No imaginário da humanidade, o espelho pode representar o reflexo da verdade e da sabedoria.” E “é através da especulação no espelho que ‘vemos o que somos e o que não somos’. Tem-se, dentre outros objetivos, a finalidade de ‘captar com a imagem que nele se reflete a alma do refletido’.”¹²⁴

No conto, a personagem não se identifica com a imagem do espelho. As lições de ética do avô, há muito esquecidas, foram substituídas por uma vida de corrupção, de

¹²² TELLES. *Invenção e memória*, p. 31.

¹²³ TELLES. *Invenção e memória*, p. 33.

¹²⁴ LAMAS. *O duplo em Lygia Fagundes Telles*, p. 145.

traições de toda sorte. Porém, não só o retrato do avô sobrevive a tudo e a todos, mas também o pergaminho com o poema resiste em uma gaveta e é lembrado em momentos difíceis, como a separação com a esposa. Em todos os momentos de conflito existencial da personagem a lembrança desse avô com suas antigas lições reaparece, como que conclamando o protagonista a uma mudança, a uma reavaliação de suas atitudes. Entretanto, a resposta é sempre a mesma, pautada pelo negativo. A citação é longa, mas fundamental, pois mostra o papel que esse objeto, o pergaminho com o poema, tem nesse texto, a saber, o de ser o traço sempre presente nos momentos de dúvida e ou *passagem* na vivência do protagonista.

Difícil, refletiu o mocinho. Tantas turbulências (na família, na escola) e ele inatingível porque estava escrito, quando em redor todos perderem a cabeça, teria que conservar a própria. Difícil, não? [na adolescência]

As dúvidas aumentaram quando o jovem bacharel (...) foi reler o poema. Refletiu, mas aquelas eram proezas dignas de um deus, compreende? [na faculdade]

Apalpou os bolsos e teve um último olhar para o retrato do avô na moldura de prata. A gente é frágil, querido. Por que esse orgulho de se mostrar perfeito, se a natureza humana é a própria imperfeição? [na idade adulta, primeira separação]

Detinha-se, às vezes, no velho pergaminho todo comido de traças e fixado com durex na toska estante ao lado da cama, Se... (...) Uma dúvida, foi no poder que me perdi ou eu já estava perdido? A dor aguda (tão aguda!) na coluna, nas juntas. E a dor lá dentro. [na velhice, já falido, morando num apartamento pobre sendo assistido por um acompanhante, espécie de enfermeiro]¹²⁵

O avô parece representar valores antigos, antes apregoados pela família, pois seus ensinamentos estão contidos num *pergaminho*, antecessor do papel, símbolo de

¹²⁵ TELLES. *Invenção e memória*, p. 31-32 e 35-36.

antiguidade. É como se ele passasse o bastão da honestidade para o neto, em um gesto de certo modo ritualístico: o mais velho detém o conhecimento e tem a função social de propagá-lo para as gerações mais novas, numa espécie de tradição, com a qual o protagonista rompe. O mesmo se dá em “A medalha”: Adriana recebe, no dia de seu casamento, uma medalha que já passara de geração em geração em sua família – de modo semelhante ao neto que recebe o pergaminho em “Se és capaz”. Contudo, tal “tradição” é por ela descartada: após um diálogo com a mãe em que se desmascaram hipocrisias sociais, coloca a medalha em seu gatinho, recusando-se a utilizá-la em seu casamento, num gesto de repúdio a tudo que a mãe representava para ela.

Em “Se és capaz”, a personagem apresenta várias razões para o seu “fracasso moral”. A primeira diz respeito à infância, “despedaçada”, mutilada por uma família que não se entendia, repleta de conflitos, cuja exceção era o avô. E a dúvida paira: havia se tornado um político corrupto para compensar a carência daquela infância mal vivida, ou o germe da canalhice já se escondia dentro dele? Em meio às lembranças dessa infância triste, despontava apenas uma boa recordação: a vontade de ser bombeiro aos cinco, seis anos de idade. Contudo, fora corrompido. De certa forma, o conto sinaliza para uma crítica da escritora à modernidade, na qual valores como amor e perdão perdem lugar diante de uma sociedade preocupada apenas com o consumismo e o dinheiro exacerbados. Assim, o texto lygiano enceta uma espécie de “moral da história”: se não há ética, não há felicidade. Tal lição é corroborada pelo desfecho: o protagonista tivera dinheiro, poder, mas acaba num asilo. Lygia Fagundes Telles parece traduzir em linguagem literária uma situação de absoluta solidão vivida pelo ser humano a partir do momento em que ele perde a si mesmo, num mundo em que os valores são cada dia mais deturpados.

“Que se chama solidão”, texto do qual retirei a epígrafe desta seção, é um conto que apresenta traços autobiográficos mesclados à ficção. O “chão da infância” é movediço, ou, melhor dizendo, o chão da memória, com suas nuances diversificadas, trazendo ao tempo presente um relato já ficcionalizado do passado vivido. Há reminiscências que, por meio de entrevistas e depoimentos de Fagundes Telles, sabemos pertencer a sua infância. No início já se corrobora tal afirmação: há menção às pajens, à mãe que tocava piano e remexia o tacho de goiabada no fogo, ao pai que fazia a família se deslocar constantemente de cidade em cidade devido ao caráter “instável” de sua profissão – era promotor e delegado. Contudo, interessa neste estudo o conto enquanto instância ficcional, e se há de fato a presença de uma voz autoral na narrativa – em primeira pessoa –, é enquanto personagem que ela merecerá atenção, ainda que se vislumbrem traços de uma memória pessoal da autora.

O título é bastante significativo no que diz respeito ao mundo infantil. O verso foi extraído de uma conhecida canção popular, mencionada ao longo do texto: “Nesta rua nesta rua tem um bosque/Que se chama que se chama Solidão./Dentro dele dentro dele mora um Anjo/Que roubou que roubou meu coração.” Era a canção ensinada por Leocádia, sua pajem, que acaba falecendo em uma enfermaria. Ela e a menina carregam pela vida essa solidão: Leocádia morre sozinha, e a criança, por viver às voltas com as mudanças repentinas da família, não consegue criar laços duradouros de amizade com outras crianças, já que nunca permanecia por muito tempo em lugar algum. Além disso, trocava constantemente de criada, como o próprio texto sugere.¹²⁶

¹²⁶ A figura da pajem é de suma importância não só neste conto como o fora na própria vida de Lygia Fagundes Telles: eram elas que despertavam, ao mesmo tempo, o medo e a sedução pelo ato de narrar.

A primeira lembrança significativa neste “chão movediço da infância” é Maricota, a empregada preta e magra com tranças nos cabelos e que foge com o namorado trapezista. É interessante notar, conforme apontado por Silva, que a “intertextualidade”¹²⁷ nas obras lygianas se dá via espelhamento ou ironia; há traços que se repetem em sua escrita, por igualdade ou por inversão. Em “Que se chama solidão”, Maricota é em quase tudo semelhante a Margarida de “O espartilho”, publicado em *A estrutura da bolha de sabão*: também é negra, órfã e foge com o namorado. No primeiro, a protagonista, também narradora, sabe do caso amoroso da criada, tal qual Ana Luísa, no segundo. Contudo, ao invés de denunciá-la como esta o fizera, faz uma “negociação” e se cala; afinal, sábado era dia de procissão e Maricota fazia papelotes em seu cabelo. Ou seja, era a companheira, a amiga e também aquela que a ajudava nos momentos de necessidade. Quando a pajem foge de vez, a garota se decepciona e cai em pranto.

Há uma cena neste conto que estabelece um jogo intratextual com outro texto lygiano: “Negra jogada amarela”. Kalina também tem tranças no cabelo e comanda o jogo da amarelinha com Vera, a menina que joga sem parar, sem saber se vai perder ou ganhar, sem saber se está feliz ou não na brincadeira; apenas joga, como se cumprisse um tipo de ritual. Vejamos a passagem de “Que se chama solidão”: “Depressa, até a casa da Juana Louca, quem chegar por último vira um sapo! (...) Levantei-me e saí correndo atrás dela, sabia que ia perder mas ainda assim apostava.”¹²⁸ Aqui, a protagonista também acompanha Maricota cegamente, e o caráter lúdico é praticamente o mesmo em ambas as situações. Além disso, se pensarmos na relação do conto com as “lembranças lygianas”, notamos que

¹²⁷ Cf. SILVA. *A ficção intertextual de Lygia Fagundes Telles*. Nos exemplos aqui citados, porém, seria melhor utilizarmos o termo “intratextualidade”, na medida em que falamos de um procedimento no qual o autor – Lygia Fagundes Telles – retoma outro texto seu, e não de outro autor.

¹²⁸ TELLES. *Invenção e memória*, p. 10-11.

ele remete ao pai jogador da escritora, compulsivo, como compulsiva também é Lygia pelo processo da escrita. Para pai e filha, o que importa é o risco: não tinha importância perder, “amanhã a gente ganha”.

Em “Negra jogada amarela”, Vera, tempos depois, vê sua memória ser despertada pela lembrança de uma Kalina “atenta mas não envolvida”. Junto com a recordação é como se a própria infância emergisse, por meio de imagens e de detalhes que compunham o cenário da antiga casa:

Sopro a cinza do cigarro que caiu no meu peito. Cinza, cinza. Olho para a janela num susto. Kalina ressurgue do fundo do tempo – ou ela é o tempo? O chamado vem mais forte, se estendendo alongado como o fio do doce quente: “Veeera!...” Tão agudo o chamado que chego a me levantar – outra vez?! Revejo o portão com suas rosáceas, minha mãe e o caldeirão borbulhante, também o meu peito queimando de ansiedade, Vem brincar!...¹²⁹

A passagem suscita uma série de comentários. Primeiramente, a palavra “cinza” remete às “cinzas do tempo”, ou seja, o que Vera relembra agora são *ruínas* de uma infância há muito adormecida, mas que acaba por romper as barreiras do esquecimento tornando-se presente. Segundo Chevalier e Gheerbrant, “a cinza extrai seu simbolismo do fato de ser, por excelência, um valor residual”.¹³⁰ Pode conter também a simbologia da purificação, como na quarta-feira de cinzas. Em segundo lugar, a janela permite a entrada da luz, é através dela que olhamos para *fora*; tal como uma espectadora de si mesma, Vera olha para fora de si, e se vê menina, em um outro tempo. A mãe fazia o doce, a amiga Kalina chamava-a para brincar; não só as pessoas, mas também os objetos são revistos: o

¹²⁹ TELLES. *Mistérios*, p. 117.

¹³⁰ CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 247.

portão com rosáceas, o caldeirão borbulhante.¹³¹ Sente de novo a mesma ansiedade diante do chamado “forte, alongado e agudo”, e que mais uma vez ecoa. Entretanto, não é mais o chamado de Kalina para um simples jogo de amarelinha; ela agora é a própria personificação do tempo, este ser soberano a nos indicar, tal como um deus, quando nascemos, quando morremos... O chamado é o da própria vida, que se desenrola, convidando-a a continuar o jogo iniciado na infância, mas ainda não findado – “mas o carvão já recomeçou a traçar rapidamente os quadrados na calçada, o labiozinho curto repetindo implacável, Vai, joga.”¹³²

Voltando ao conto “Que se chama solidão”, a lembrança do primeiro significado atribuído à palavra “escravidão” parece desencadear a consciência daquela que narra a partir do presente: consciência de que aquela menina não sabia o que procurava, não sabia o que era escravidão, mas, talvez, em sua inocência, soubesse quem era Deus e identificasse nele o sentido das coisas.

[Maricota] estava sempre procurando alguma coisa e eu saía atrás procurando também, a diferença é que ela sabia o que estava procurando, uma manga madura? (...) Eu já tinha perguntado ao meu pai o que era isso, escravidão. Mas ele (...) começou a recitar uma poesia que falava num navio cheio de negros presos em correntes e que ficavam chamando por Deus. Deus, eu repeti quando ele parou de recitar. Fiz que sim com a cabeça e fui saindo, Agora já sei.¹³³

O final da reflexão, “Agora já sei”, também permite indagações: a menina descobre o que é escravidão – a partir do momento em que atribui sentido ao significante “Deus” – ou a narradora, já adulta, sabia o que procurava – Deus –, assim como Maricota? Ou seja, essa frase seria da ordem da rememoração ou pertenceria ao presente narrativo? Parece

¹³¹ Em “Que se chama solidão”, no início, há também uma menção ao doce de goiabada que a mãe preparava no tempo da infância.

¹³² TELLES. *Mistérios*, p. 117-118.

¹³³ TELLES. *Invenção e memória*, p. 10.

plausível dizer que, a partir de uma recordação, ou seja, de um *rastro* do passado, a narradora passa a refletir sobre os reais sentidos de sua vida. Cabe ao leitor a escolha interpretativa que melhor satisfizer suas expectativas.

Outro momento interessante é aquele em que são narradas as reuniões noturnas nas quais se contavam histórias fantásticas; a menina se sentia aterrorizada e atraída ao mesmo tempo. O conto finaliza com a quermesse e a instauração do sobrenatural – o mesmo sobrenatural narrado com requintes por Maricota na escadaria da casa.

Quando passei pelo jasmineiro no quintal (anoitecia) vi o vulto esbranquiçado por entre os galhos. Parei. A cara úmida de Leocádia abriu-se num sorriso.

- A quermesse, Leocádia! Vamos?, eu convidei e ela recuou um pouco.

- Não posso ir, eu estou morta.¹³⁴

Há nessa passagem elementos típicos das histórias de terror: o vulto aparece à noite; é esbranquiçado, à maneira de um fantasma; e afirma estar morto. Porém, essa é uma lembrança infantil, que poderia muito bem estar contaminada pelas histórias anteriormente narradas pela pajem. Ou poderia ter sido mesmo algum tipo de visão sobrenatural da garota. Contudo, a dúvida se instala no texto literário. Também não há nenhum tipo de reflexão por parte da narradora sobre o fato. Ela somente o rememora, mas nenhum tipo de transformação mais profunda se opera em sua consciência. Pode-se pensar que essa “visão” funciona como uma espécie de “ritual de iniciação” para a menina: o fato de imaginar ter visto um fantasma marca seu primeiro contato com o universo das “almas penadas” até então existentes apenas nas histórias infantis, a primeira experiência com o sobrenatural, à maneira das estudantes no conto “As formigas”, de *Seminário dos ratos*, que “vêm” (ou

¹³⁴ TELLES. *Invenção e memória*, p. 14.

melhor, deduzem o que ocorre à noite, enquanto adormecem) um bando de formigas reconstituírem a ossada de um anão.

Em “Suicídio na granja” temos a narradora, que parece ser a mesma do conto que o precede na organização de *Invenção e memória*, “Que se chama solidão”, passando também por um “ritual de iniciação”: “Pela primeira vez ouvi a palavra suicídio quando ainda morava naquela antiga chácara que tinha um pequeno pomar e um jardim só de roseiras.”¹³⁵ O início do texto traz uma longa reflexão, permeada por recordações: a personagem coloca o suicídio no mesmo patamar em que a escrita aparece em outros textos lygianos, isto é, como vocação, “a simples vontade de atender ao chamado que vem lá das profundezas e se instala e prevalece”.

A imagem da infância nessa antiga chácara, repleta de bichos e, saliente-se, roseiras – que simbolizam a perfeição¹³⁶ – é a própria imagem de um tempo feliz. Contudo, é em meio à lembrança desse cenário idílico que ressurge a recordação da primeira vez em que a menina tem contato com esse universo dos suicidas, ao descobrir na escola que o Coronel Mota havia enchido o bolso de pedras e adentrara pelo rio. Daí se sucede o diálogo com o pai, que lhe explica que apenas os seres humanos se matam.

Anos depois, a protagonista passa férias em uma fazenda e descobre um galo e um ganso, amigos inseparáveis, convivendo na mesma granja. Esse conto configura-se numa metáfora sobre o convívio humano, quase uma “fábula”. Estes animais não falam, como nas fábulas tradicionais, contudo, sob a perspectiva da narradora, é quase como se falassem, já que para ela eles agiam de modo humano em muitas situações, demonstrando sentimentos.

¹³⁵ TELLES. *Invenção e memória*, p. 17.

¹³⁶ Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 788.

De certo modo, pode-se dizer que a granja, neste texto, configura-se como uma espécie de “microcosmo urbano”, uma metáfora da humanidade:

Juntos, defendiam-se contra os ataques, não é preciso lembrar que na granja travavam-se as mesmas pequenas guerrilhas da cidade logo adiante, a competição. A intriga. A vaidade e a luta pelo poder, que luta! Essa ânsia voraz que ataçava os grupos, acesa a vontade de ocupar um espaço maior, de excluir o concorrente, época de eleições? E os dois amigos sempre juntos. Atentos. Eu os observava enquanto trocavam pequenos gestos (gestos?) de generosidade nos seus infundáveis passeios pelo terreiro...¹³⁷

Vale lembrar que *Invenção e memória* foi publicado em 2000, ano em que se comemorou a descoberta oficial do Brasil e seus 500 anos. Segundo Riter, alguns contos dessa obra problematizam o discurso oficial sobre a nação. Tal questionamento estaria presente no excerto acima, em que há referências aos processos eleitorais nem sempre transparentes, mas, sobretudo, competitivos, nos quais, muitas vezes, utilizam-se métodos pouco ou nada éticos para se alcançar o objetivo almejado.¹³⁸

A humanização dos personagens aos olhos da narradora chega a tal ponto que ela os nomeia: o ganso é Platão; e o galo, mais exaltado como todo discípulo, Aristóteles. Um dia, por descuido do granjeiro, um cozinheiro de fora fez o ganso num jantar, e todos sentem como se tivesse morrido uma pessoa. Alguns dias depois, o galo é encontrado morto, havia se suicidado, contrariando a afirmação do pai de que os bichos não eram capazes disso.

Neste conto o processo de rememoração se dá espontânea e naturalmente, não há um fator que o desencadeie, objeto, traço, de modo distinto dos “textos de memória” aqui mencionados, em que aparece explicitamente algo que faz a rememoração desenrolar-se. Ainda que a história dos bichos ocupe boa parte da narrativa, o sentido da rememoração

¹³⁷ TELLES. *Invenção e memória*, p. 20.

¹³⁸ RITER. A memória da dor: imagens e recorrências em Lygia Fagundes Telles, p. 104.

parece estar de fato no primeiro contato com o que seria um suicídio, marcando a protagonista tão fundamentalmente que, anos depois, no presente narrativo, ela ainda se recorda disso, como se o episódio representasse um primeiro contato, talvez, com o próprio universo da morte. De certo modo, o texto retoma um dos prováveis motivos para que alguém se suicide, a falta insuportável do outro que torna a vida sem sentido. Assim, a experiência relatada sobre os animais se transporta para a vivência humana.

Capítulo 2

Paraísos perdidos da memória

Fica o que significa.
Marilena Chaui

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

2.1 “Lembranças de velhos”

Alfredo Bosi classifica o romance brasileiro moderno, a partir da década de 1930, em quatro tendências, “segundo o grau crescente de tensão entre o ‘herói’ e seu mundo”: romances de tensão mínima; romances de tensão crítica; romances de tensão interiorizada; romances de tensão transfigurada. De acordo com ele, a prosa de Lygia Fagundes Telles se enquadraria na terceira tipologia, na qual estariam inseridos os romances psicológicos em suas diversas modalidades: memorialismo, intimismo etc. Para Bosi, o romance de tensão interiorizada seria aquele no qual “o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação; evade-se, subjetivando o conflito”.¹³⁹

Esse traço de evasão diante de um mundo que desmorona ao redor das personagens de fato aparece em diversos romances de Lygia: em *Ciranda de pedra*, Virgínia opta por estudar num colégio interno por não suportar a rejeição do pai Natércio e das irmãs; em *As meninas*, Lorena praticamente não sai de casa e foge a todo o tempo para um mundo de ilusões criado por ela mesma, ao passo que Ana Clara encontra refúgio no mundo do álcool e das drogas; em *As horas nuas*, é a vez de Rosa Ambrósio negar o envelhecimento de seu corpo afundando-se também, cada vez mais, no álcool. Contudo, tal característica de evasão

¹³⁹ BOSI. *História concisa da literatura brasileira*, p. 392.

não aparece apenas nas personagens dos romances da escritora, mas também em seus contos. Nesta seção, foram escolhidos três textos nos quais as personagens buscam no “escapismo” da realidade, na evasão do tempo presente rumo a um passado que não mais retorna, os “paraísos” anteriormente vivenciados. São eles: “Apenas um saxofone”, “A janela” e “O muro”.

Nestes contos, a memória é uma tentativa – ainda que vã – de retorno a um tempo idílico perfeito, ao paraíso perdido. Os dois primeiros estão contidos em *Antes do baile verde*, e o último, “O muro”, foi retirado de *Mistérios* – cuja primeira edição é de 1981 – e poderia, didaticamente, também ser enquadrado no capítulo anterior, na medida em que tal paraíso perdido encontra-se justamente no tempo da infância. Contudo, note-se que todos eles trazem uma ligação entre a memória e o sentimento de morte: em “Apenas um saxofone”, a memória dolorosa de Luisiana aponta para a culpa que a personagem sente por ter expulsado o amante, condenando-o à morte; em “A janela”, o estigma da loucura e da morte perpassa a atmosfera do conto partindo das lembranças de um homem perdido, ensimesmado; e em “O muro” o protagonista já se encontra em “estado de morte”, por assim dizer.

Além da busca por paraísos perdidos através do processo de rememoração e da temática da morte, outro aspecto relaciona os três textos: os protagonistas ou são velhos ou se aproximam da velhice. A chegada da “maturidade” assume tal importância para a escritora que ocupa a temática central de um de seus romances, *As horas nuas* (1989). Mais uma vez, Lygia parece estar em concordância com o tempo em que vive: em uma sociedade que preza cada vez mais o consumismo, a produção, aquele que já não pode oferecer nada em termos de lucro, de capital, é sumariamente excluído. A juventude é exaltada como símbolo de consumo e prazer; a velhice, ao contrário, simboliza a ausência de todos os

valores apregoados nessa sociedade capitalista pós-moderna, nessa “modernidade líquida”, utilizando as palavras de Zygmunt Bauman,¹⁴⁰ em que as identidades são transitórias e incertas. As palavras de Simone de Beauvoir são significativas para mostrar que, se envelhecer nessa sociedade de consumo é um processo complexo, porque excludente, para a mulher é um processo ainda mais doloroso: “Já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia, ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade.”¹⁴¹

Em *As horas nuas*, esse parece ser o destino da protagonista, Rosa Ambrósio, uma atriz decadente que se vê às voltas com suas recordações e tenta, sem sucesso, escrever um livro de memórias. Após os tempos de fama e estrelato, quando era bela e jovem e, pela sedução, lograva tudo o que almejava, chega um tempo em que tudo é perdido. Restam apenas tentativas vãs de recuperar uma juventude que já não existe, envolvendo-se, por exemplo, com um homem mais novo, Diogo, que também acaba por abandoná-la. Ao fim, apenas o gato, Rahul, lhe serve de companhia. Há uma cena significativa neste romance: “Rosona” e Diogo estão na praia, e este lhe diz abertamente “o não-dito”, aquilo que mais a amedrontava:

É simples, Rosa, escuta, você está em pânico porque sente que está envelhecendo. Foge do trabalho, das pessoas, vai acabar fugindo de mim. Rosa Ambrósio, como vou fazer entrar nessa cabeça que não existe outra saída, existe? Para escapar da velhice, querida, só morrendo jovem, mas agora não dá mais.¹⁴²

No imaginário de Rosa, lembrar é a última tentativa de voltar no tempo, como se, tornando mais vivas e próximas as lembranças, conseguisse estancar o envelhecimento.

¹⁴⁰ Zygmunt Bauman *apud* XAVIER. *Que corpo é esse?*, p. 174.

¹⁴¹ Simone de Beauvoir *apud* XAVIER. *Que corpo é esse?*, p. 86.

¹⁴² TELLES. *As horas nuas*, p. 112.

Segundo Porto, a atriz, ao aproximar-se da velhice, parece “desafiar uma interdição mítica – a proibição de voltar para trás – a fim de realizar um movimento de recuo nas coxias da memória”.¹⁴³ Desse modo, pensando no estudo de Lucena,¹⁴⁴ ela estaria entre as personagens que lembram nostalgicamente. A memória, aqui, é um antídoto para o “mal” da velhice, e uma maneira também de *re-fazer* seu percurso, numa espécie de auto-análise. Mas a atriz não escreve suas memórias, ou seja, não as registra; as lembranças se esvaem entre um copo ou outro de whisky, ou encontram vazão no divã da analista, Ananta, que misteriosamente desaparece em determinado ponto da narrativa. Só resta o gato, narrador que tem/teve vidas próprias, que espreita e acompanha o passar das horas. Contudo, o exercício de rememorar é também a arte de despir-se frente a si mesma, ou seja, de reconhecer-se. É significativa a procura por um espelho empreendida pela personagem ao longo da narrativa. Tal objeto é símbolo do enfrentamento perante a realidade, pois, ao encarar uma simples imagem, encaramos a nós mesmos, nossa essência.

Ainda que não consiga escrever um livro, Rosona grava suas memórias e prepara, ao final, o retorno aos palcos. Porto comenta:

Ao preencher suas perdas e suas horas nuas com fragmentos de um passado doloroso do ponto de vista individual e coletivo, Rosa despe-se de suas máscaras, procurando-se através de lembranças acumuladas como as roupas sujas amontoadas pelo seu quarto. Pela revisitação do passado, Rosa realiza, de certo modo, a faxina da memória, o que lhe permite, conforme diz a canção popular, sacudir a poeira e dar a volta por cima.¹⁴⁵

¹⁴³ PORTO. O feminino em cena: dos bastidores ao palco da intertextualidade, p. 106. A autora foi feliz na expressão “coxias da memória”, ao associar um vocábulo do campo semântico da representação teatral – pois a protagonista de *As horas nuas* é uma atriz – com a idéia dos recônditos, dos subterfúgios da memória.

¹⁴⁴ LUCENA. Memória, lembrança e esquecimento em Lygia Fagundes Telles.

¹⁴⁵ PORTO. O feminino em cena: dos bastidores ao palco da intertextualidade, p. 109.

Vale ressaltar que essa “faxina da memória” também será realizada por outras personagens ao longo da obra de Fagundes Telles: na tentativa de despir-se de antigos fantasmas, de apaziguar suas consciências, ou mesmo numa atitude saudosista diante de um passado idílico que não mais retorna, muitas delas rememoram, como se rememorar fosse uma espécie de remédio, um alívio momentâneo para suas dores.

2.1.1 “Apenas um saxofone”

Em “Apenas um saxofone” temos uma protagonista feminina envolta em suas lembranças, na maturidade. Já no início há indícios de que se trata de uma mulher mais velha e, sobretudo, descontente com esse fato: “Quarenta e quatro anos e cinco meses, meu Jesus. Foi 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.”¹⁴⁶ É interessante observar que Luisiana, a protagonista, guarda semelhanças com Rosona: ambas alcoolizadas tentam buscar o fio perdido da memória, como se esta fosse uma espécie de elixir para a juventude. Neste ponto, ressalte-se o estudo de Elódia Xavier acerca das diversas representações do corpo que aparecem nas obras de literatura brasileira. Baseada na tipologia do sociólogo americano Arthur Frank, a ensaísta acaba por criar categorias próprias. Segundo ela, Rosa Ambrósio – e aqui acrescento, Luisiana – se enquadraria na categoria *corpo envelhecido*, por sentir e experienciar o envelhecimento em nossa sociedade de modo dramático, transformando-se num corpo deteriorado para os moldes da cultura vigente.¹⁴⁷

¹⁴⁶ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 28.

¹⁴⁷ Cf. XAVIER. *Que corpo é esse?* (Especialmente o capítulo “O corpo envelhecido”.)

Luisiana, narradora em primeira pessoa (em *As horas nuas* há três focos narrativos, sendo um deles de Rosa Ambrósio), é rica; consumista frenética, vive entre tapetes persas e acata tudo que seu decorador, Renê, lhe sugere. Era um jogo, ela bem o sabia, mas era preciso manter a máscara e continuar a farsa:

Surpreendi-o certa vez sozinho (...) a expressão fatigada de um ator que já está farto de representar. Assustou-se quando me viu, foi como se o tivesse apanhado em flagrante roubando um talher de prata. Então retomou o gênero borbulhante e saiu se rebolando todo para me mostrar o oratório, 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.¹⁴⁸

A profusão de objetos em cena, os quais simbolizam a ascensão material da protagonista – alcançada não pelo trabalho, pelo esforço pessoal, mas mediante relacionamentos por conveniência –, confirma a função que eles assumem na obra lygiana:

É admirável a naturalidade com que a arte de Lygia Fagundes Telles costuma recorrer aos poderes de condensação da metáfora e do símbolo. Não os vai buscar fora das situações narrativas, mas agencia-os dentro delas mesmas, nalgum objeto ocasional que passa a ser uma corporificação *ad hoc* ou um correlato objetivo delas.¹⁴⁹

O que desvela o envelhecimento de Luisiana e auxilia no processo de rememoração também é um objeto, um quadro que o suposto namorado de Renê faz, no qual ela aparece bem mais jovem do que é: “...sem dúvida o puxa-saco do efebo era suficientemente esperto para imaginar como eu devia ser aos vinte anos. (...) Meu nome é Luisiana, me diz agora o ectoplasma. Há muitos anos mandei embora o meu amado e desde então morri.”¹⁵⁰

¹⁴⁸ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 29.

¹⁴⁹ PAES. *Ao encontro dos desencontros*, p. 75.

¹⁵⁰ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 30-31.

Mais adiante o jogo da representação social é mencionado novamente, no “teatrinho” arquitetado pelo amante rico para que Luisiana descobrisse onde ele havia escondido uma pérola que lhe daria de presente, a qual estava no fundo de um aquário: “E eu me fazia menininha e ria quando minha vontade mesmo era dizer-lhe que enfiasse a pérola no rabo e me deixasse em paz...”.¹⁵¹ Enquanto o velho se divertia com a cena – provavelmente usando seu poder econômico para subjugar-la –, ela aceitava as regras implicitamente acordadas entre ambos e, mais uma vez, entrava no jogo.

Há muitos “atores e atrizes” representando adequada e perfeitamente seus papéis nos textos de Fagundes Telles. No conto “Verde lagarto amarelo”, Rodolfo representa o papel de irmão, ainda que odeie a visita de Eduardo; não sentia a mínima vontade de recordar aquela família que havia sido um modelo de felicidade e ventura apenas para o irmão mais novo, já que ele, Rodolfo, guardava as piores lembranças do desamor materno. No entanto, representa firmemente seu papel: à medida que prepara o café (“o pó de café foi se diluindo resistente, difícil”), calma e resignadamente aceita as lembranças que a custo o irmão lhe enceta goela abaixo.

No primeiro parágrafo de “Apenas um saxofone”, o leitor se dá conta de alguma lembrança que começa a se esboçar, que quer fazer-se viva novamente:

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?¹⁵²

¹⁵¹ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 32.

¹⁵² TELLES. *Antes do baile verde*, p. 28. (grifos meus)

Observemos como essa passagem ilustra o excerto de José Paulo Paes citado anteriormente: as lembranças começam a ser vislumbradas através dos detalhes de que a protagonista se recorda; são os objetos, em sua materialidade, os primeiros indícios de que a memória quer retornar, de que alguma lembrança recalçada ao longo do tempo, agora, vem à tona. Luisiana se reporta a um tempo em que os tapetes persas espalhados pela sala ainda não existiam. O que havia eram “paredes forradas de estopa”, um tapetinho no chão, algumas gravuras pregadas na parede.

À maneira de Rosa Ambrósio, Luisiana se encontra sozinha – havia despedido “a corja toda” – e não sabia há quanto tempo estava ali sentada, perdida naquelas divagações, “bebendo bem devagar para não ficar de porre”. A tentativa de se manter lúcida era prenúncio de que se preparava para a chegada de algo importante, de uma lembrança há muito perdida, de um encontro com uma verdade há muito adiada.

Paulatinamente o leitor se enreda no texto literário: Luisiana sente os sons que chamam por ela, que a envolvem. São os sons do mais profundo da memória, os sons puros emitidos pelo saxofonista, uma antiga paixão: “Este é o meu instrumento, disse ele deslizando a mão pelo saxofone. Com a outra mão em concha, cobriu meu peito: e esta é a minha música.”¹⁵³

Contudo, sabe-se que há muito ela mandou esse amado embora. Estabelece-se o conflito entre o ter e o ser: a personagem é materialmente bem-sucedida – possui iate, diamantes, rubi, “um velho que dá dinheiro, um jovem que dá gozo” –, mas falta algo: como em muitos contos de Lygia, as lacunas começam a ficar latentes. Mais uma vez, a família desagregada é o cerne de tudo: o pai que não esperou que ela nascesse para ver como era, a mãe que não viveu o suficiente sequer para registrá-la. A figura do pai ausente,

¹⁵³ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 30.

aliás, aparece em muitos textos da escritora: em *As horas nuas*, por exemplo, o “pai fujão” de Rosa sai para comprar cigarros e não mais retorna; em *Verão no aquário*, Raíza passa a vida a se recordar do pai falecido; em *Ciranda de pedra*, o pai biológico de Virgínia se suicida, e o pai que a criara, Natércio, é uma figura com a qual não se identifica, que a faz sentir-se rejeitada, por saber-se filha ilegítima, e, sobretudo, por ter a consciência de que ele sabe de toda a verdade. Para Elódia Xavier, em *Declínio do patriarcado*, a representação do pai ausente na obra lygiana seria justamente o prenúncio da queda do patriarcado.

Como se vê, Luisiana vive em meio a lembranças de uma infância infeliz, sem referenciais, e que deixa marcas pela vida afora, tal qual a personagem do conto “Se és capaz”: “Excluído o avô (uma lembrança amável) restara a desavença. A discórdia. Que prosseguiu (com maior ou menor intensidade) pela vida afora, quando foi enganado e enganou.”¹⁵⁴ Também Ana Clara, de *As meninas*, assim como Luisiana, teve uma infância sofrida, e pensava em se casar com um homem rico (como faz Luisiana) para se livrar das misérias e frustrações infantis. Inexoravelmente, todos caminham para a solidão.

“Luisiana”, o nome inventado pelo saxofonista, que remete ao estado americano em que se localiza o berço do jazz, New Orleans, é a palavra na qual a personagem reconhece sua origem e sua verdadeira identidade, escondida durante anos sob máscaras sociais. Seu verdadeiro nome sequer é revelado ao longo de seu relato. Contudo, “Luisiana” também simboliza um tempo determinado, passado, um sentimento que já não existe: “Nasci aquela noite na praia e naquela noite recebi um nome que durou enquanto durou o amor.”¹⁵⁵ É na praia que ela é batizada, com a água do mar, “símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do

¹⁵⁴ TELLES. *Invenção e memória*, p. 36.

¹⁵⁵ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 31.

mar e retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos.”¹⁵⁶

Quando o relacionamento acaba, e o saxofonista vai definitivamente embora, é que Luisiana se assume, ou seja, quando o perde definitivamente. Mas é essa identidade, e não outra, que a singulariza, tanto que pede a seu advogado que coloque em seu túmulo “Luisiana”. O nome continua sendo o *rastro*, a “marca afetiva”, nas palavras de Ricoeur, que desencadeia o processo memorialístico doloroso e repleto de culpa. A personagem é melancólica, no sentido freudiano; nos dizeres de Gagnebin:

...[para Freud] enquanto, no luto, é o mundo que se torna vazio devido à ausência da pessoa amada, na melancolia é o próprio eu que se esvazia, que não tem mais a força de se recompor (...) Ainda segundo Freud, as críticas que o sujeito melancólico endereça a si mesmo, suas incessantes queixas (...) contra si são, no fundo, acusações (...) contra o objeto perdido e amado porque perdido...¹⁵⁷

Em princípio poderia parecer que Luisiana elabora um trabalho de luto, devido à ausência de seu amado; contudo, o sentimento predominante é de fato a melancolia: ela se sente só, há um esvaziamento de sentido em sua vida. E, apesar de se acusar, de se punir revolvendo suas lembranças dolorosas, a acusação recai sobre o saxofonista, “o objeto perdido e amado”, conforme Freud, como se ele fosse responsável por ela tê-lo mandado embora: “Querida vê-lo mais independente, mais ambicioso. Você não tem ambição? Não usa mais artista sem ambição, que futuro você pode ter assim?”¹⁵⁸ Ou seja, o saxofonista não correspondia às aspirações do mundo particular de Luisiana, “obrigando-a” a tomar uma atitude final desesperada. E o “objeto perdido” para sempre será amado, justamente porque perdido, retomando a explicação de Gagnebin sobre o pensamento de Freud.

¹⁵⁶ CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 592.

¹⁵⁷ GAGNEBIN. *Lembrar esquecer esquecer*, p. 105.

¹⁵⁸ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 36.

Há no conto uma certa “divisão temporal” entre o que a personagem *foi* e o que agora *é*: “Mas *já* não me importo com o que pensa, ele [seu advogado] e mais a cambada toda que me cerca (...) Mas *antes* eu me importava e como.”¹⁵⁹ O antes está intrinsecamente associado a um tempo em que ela era jovem e amava, mas no qual se importava sobremaneira com as aparências sociais. É no passado que está a felicidade, último elemento constituinte da tríade por que o conto pode ser lido: *passado/amor/juventude*, pois o saxofonista era a juventude de Luisiana.

Segundo Ricoeur, “quando alguém se recorda de algo, se recorda de si.”¹⁶⁰ Ao lembrar-se do saxofonista, Luisiana lembra-se de si mesma, ou seja, reconhece no outro sua própria identidade. Relembrar, aqui, não é, utilizando as palavras de Chauí, “reviver, mas re-fazer. (...) É reflexão, compreensão do agora a partir do outrora; é sentimento, reaparição do feito e do ido, não sua mera repetição.”¹⁶¹ A memória é o *resgate* de um tempo idílico, desse passado em que Luisiana e o saxofonista faziam amor livremente na praia.

Curiosamente nesse conto não aparece nenhum jardim, lugar de regresso ao passado, à inocência perdida, ao Éden, um dos componentes principais do mitoestilo da autora. Contudo, a menção à praia associada à liberdade já deixa entrever a idéia de paraíso perdido. A angústia da personagem vai num crescendo ao longo do conto: trocaria toda sua riqueza para ouvir mais uma vez a música do saxofone. Mas o que de fato permanece é o *vazio*, a impossibilidade de retornar àquele tempo ou mesmo de rever o amado. Em suas recordações, na verdade, o sujeito que rememora traz impressas as marcas de sua trajetória, ou melhor, de sua *história*, nas palavras de Guimarães, ao se remeter à obra *O seminário. Livro 3: as psicoses*, de Jacques Lacan: “Lacan enfatiza o papel dos vazios e dos distúrbios

¹⁵⁹ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 31. (grifos meus)

¹⁶⁰ RICOEUR. *La memoria, la historia, el olvido*, p. 128.

¹⁶¹ CHAUI. Apresentação, p. 20.

que acometem aquele que rememora. A rememoração, portanto, não preenche os buracos da memória, mas sim revela os pontos decisivos da história do sujeito.”¹⁶²

As lembranças acerca do saxofonista vão se formando através de uma reconstituição feita com objetos: Luisiana se lembra do saxofone meticulosamente limpo com uma caixa de fraldas encontradas em um táxi, fraldas estas que serviriam para tudo dali em diante, inclusive como “bandeira da paz” em uma briga do casal. O saxofone é o objeto mais significativo, pois produz o som que, mesmo não sendo matéria real, palpável no presente da enunciação, sobrevive na memória. Todas as lembranças associadas ao músico vêm acompanhadas da memória do saxofone, desde o primeiro momento em que Luisiana o conhece e o ouve tocando, até os momentos finais em que ele tocava tristemente. Mais uma vez, nota-se a importância que os objetos desempenham nos contos que trazem vestígios de memória em Lygia Fagundes Telles: não são meramente descritivos, elementos paisagísticos para compor uma cena, mas dotados de um potencial de memória.

É interessante salientar o uso da expressão “Se você me ama mesmo...” ao longo do conto. Todas as exigências feitas por Luisiana, as quais começam por brincadeira, vinham precedidas dessa frase. O que no início parecia ser um amor livre, sem cobranças, aos poucos se torna uma relação sufocante, que caminha da liberdade ao aprisionamento: o saxofonista acostuma-se a obedecer aos pedidos de Luisiana, ambiciosa, que queria que ele tocasse mais e mais e ganhasse dinheiro:

Se você me ama mesmo, me leva agora a um restaurante, me compre já aqueles brincos, me compre imediatamente um vestido novo! Ele agora tocava em mais lugares porque eu estava ficando exigente, se você me

¹⁶² GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 16.

ama mesmo, mesmo, mesmo... (...) Se você me ama mesmo, eu disse, se você me ama mesmo então saia e se mate imediatamente.¹⁶³

Observemos a semelhança entre essa frase proferida ao longo do conto – que progressivamente confere dramaticidade ao texto, pois a relação entre Luisiana e o saxofonista parece caminhar para um “beco sem saída” – e aquelas trocadas entre um casal diante da descoberta de que o amor chegara ao fim em “Lua crescente em Amsterdã”: “[Ela] – Se você me amasse mesmo, faria agora um ensopado com seu fígado, com seu coração. (...) [Ele] – Se a gente se amasse a gente saía dançando.”¹⁶⁴ Esse exemplo parece reforçar a idéia de mitoestilo, mencionada anteriormente, nos textos lygianos: há recursos literários que se repetem, reforçando um sentido único para sua obra.

O saxofonista representa aquele que não se enquadra na sociedade de consumo, pois é um artista; seus valores são outros, ambicionava somente tocar seu instrumento musical e amar Luisiana, a quem considerava sua própria música. E ela, com “medo de assumir a responsabilidade de tamanho amor”, pede incessantemente que ele seja mais ambicioso, até chegar ao pedido fatal. Permanece a incógnita sobre o paradeiro do saxofonista.

A culpa por ter deixado esse amor esvair-se vai persegui-la vida afora, e as lembranças agora emergem. Luisiana envolve-se com ele, por sua própria vontade, e assume, implicitamente, um compromisso afetivo; contudo, descumpre esse compromisso ao rejeitá-lo por não ter posses, ao renunciar ao amor de ambos devido a sua ambição. Sua punição é lembrar-se disso e, mais ainda, culpar-se, o que não conduz a uma superação das lembranças negativas, ao contrário, ela sente-se enredada num passado que já não pode transformar.

¹⁶³ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 35-36.

¹⁶⁴ TELLES. *Mistérios*, p. 62 e 65.

Esse conto assemelha-se a outro publicado em *Antes do baile verde*, com nome semelhante: “O moço do saxofone”. Ainda que o tema central não seja a memória – e sim a passividade e resignação de um homem traído –, o saxofone configura-se como um objeto fundamental: os sons do instrumento incomodam o narrador-personagem a ponto de detonar uma lembrança angustiante simplesmente pela semelhança do som ouvido no presente narrativo com o som recordado:

...justo nesse instante o saxofone começou a tocar de um jeito abafado, sem fôlego como uma boca querendo gritar, mas com uma mão tapando, os sons espremidos (*sic*) saindo por entre os dedos. Então me lembrei da moça que recolhi uma noite no meu caminhão. (...) 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.¹⁶⁵

Aparentemente secundária, essa lembrança rememorada pelo homem guarda profundas semelhanças com a situação vivenciada pelo saxofonista: é como se ele, à maneira da mulher, sufocasse seu sofrimento de ser traído tocando músicas tristes, como uma espécie de grito reprimido para não incomodar nenhum dos hóspedes da pensão. Porém, aos olhos do narrador, assim como seria melhor que a mulher abrisse a “boca no mundo”, também seria melhor que o homem traído tomasse alguma atitude, ao invés de manter-se sempre naquela resignação silenciosa:

¹⁶⁵ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 45-46.

– E você aceita tudo isso assim quieto? Não reage? Por que não lhe dá uma boa sova, não lhe chuta com mala e tudo no meio da rua? Se fosse comigo, pomba, eu já tinha rachado ela pelo meio! Me desculpe estar me metendo, mas quer dizer que você não faz nada?
– Eu toco saxofone.¹⁶⁶

A reação do saxofonista em tudo difere de uma sociedade que espera que o homem traído “tome alguma providência”, mesmo que para isso se utilize de violência para solucionar a situação. Além disso, a personagem de “O moço do saxofone” assemelha-se àquele de “Apenas um saxofone” que, mesmo sabendo que Luisiana saía com homens ricos capazes de realizar seus anseios materiais, e mesmo submetendo-se a seus caprichos e tocando cada vez em mais e mais bares, para tentar satisfazer a ambição da amada, tem como única resposta a suas exigências o saxofone: “Era sempre o saxofone que me respondia e a argumentação era tão definitiva que me envergonhava e me sentia miserável por estar exigindo mais. (...) Enrodilhado na cama, ele tocava em surdina.”¹⁶⁷ Como demonstrado, as posturas conflitantes de Luisiana – cada vez mais exigente – e do saxofonista – em sua subserviência – caminham para o desfecho trágico: o provável suicídio do último e a eterna solidão da primeira.

¹⁶⁶ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 50.

¹⁶⁷ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 36.

2.1.2 “A janela”

“A janela”, conto inicialmente publicado em *O jardim selvagem*, de 1965, foi posteriormente incluído em *Antes do baile verde*, de 1970. Neste texto, resgatar o “paraíso perdido” é uma necessidade para o homem que rememora; lembrar do filho é o que o mantém vivo. Para Ricoeur, “a busca pela lembrança mostra efetivamente uma das finalidades principais do ato de memória: lutar contra o esquecimento, arrancar algumas migalhas de lembrança (...) à ‘sepultura’ do esquecimento”.¹⁶⁸ O protagonista lygiano empreende uma batalha por suas melhores lembranças; sepultado o filho, o homem luta contra o sepultamento de suas recordações, contra o temor do esquecimento.

O enredo é o seguinte: um homem, mais ou menos de meia-idade, alto, magro, de cabelos grisalhos, vai visitar uma prostituta. Contudo, ao contrário do que seria esperado, não a procura com o intuito de relacionar-se sexualmente; o que lhe interessa é o *quarto* em que ela faz programas, que se torna o receptáculo da memória por excelência. Precisamente, é a janela – que dá título ao conto –¹⁶⁹ que o faz recordar de uma roseira que ali pendia, a qual o filho, quando vivo, cultivara. Essa lembrança vai desencadear não só as outras reminiscências tristes deste homem, como também será a responsável por instaurar um clima tenso entre ele e a mulher:

- Certa vez, deu mais de cem rosas... Umas rosas enormes, vermelhas...
- Como é que o senhor sabe?
- Meu filho morreu neste quarto.¹⁷⁰

¹⁶⁸ RICOEUR. *La memoria, la historia, el olvido*, p. 50.

¹⁶⁹ Em mais de um conto da escritora é um objeto aparentemente insignificante que dá título ao texto. Como exemplos, tem-se “A medalha”, “O espartilho”, “Os objetos”, “Papoulas em feltro negro” e “As pérolas”.

¹⁷⁰ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 84.

A rosa simboliza “a perfeição acabada, uma realização sem defeito. (...) a taça de vida, a alma, o coração, o amor.”¹⁷¹ No conto, é a síntese do amor entre pai e filho. Porém, há um galho grosso, violento, que insiste em adentrar pela janela. Pode-se ler a intervenção desse galho malquisto como a própria aproximação da morte. E a menção à morte é o oposto do esperado naquela situação: é a quebra da expectativa não só para o leitor, como também para a prostituta, que começa a se envolver em uma atmosfera densa de lembranças negativas trazidas pelo estranho: “O riso foi-se desfazendo nos lábios grossos, mal pintados.”¹⁷²

O homem segue recompondo o cenário: aquele era o quarto do filho, e a cama dele ficava no lugar da cama da mulher. O fator tempo é algo curioso a se pensar neste texto: indagado sobre se fazia muito tempo que tudo havia ocorrido, o homem responde não saber. Isso abre espaço para muitas leituras: pode ser que, cego pela dor profunda de perder um filho, o tempo tenha perdido a sua dimensão real para a personagem, constituindo-se em um tempo subjetivo, fazendo-o perder a noção do tempo cronológico. Nesse caso, a percepção do tempo seria interior a esse sujeito que rememora, lembrando Bachelard, para quem “o tempo não é apenas essa dimensão anterior e exterior ao sujeito, mas também o resultado da maneira como ele aí se inscreve, como ele dinamiza essa questão”.¹⁷³ Haveria, assim, um confronto entre as duas instâncias temporais, passado e presente: o homem estaria imerso em um presente que traz as marcas de um passado que já não é, que subsiste apenas no íntimo, na *interioridade* desse ser:

¹⁷¹ CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 788.

¹⁷² TELLES. *Antes do baile verde*, p. 84.

¹⁷³ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 29.

Chronos é um período de tempo sequencial, linear; kairós é o tempo revelado na sua dimensão profunda. (...) Quando a pessoa é lançada em direção à consciência, uma dimensão vertical, kairós, intercruza o plano horizontal da vida; o intervalo de vida da pessoa é expressado numa dimensão profunda...¹⁷⁴

A personagem principal de “A janela” estaria imersa, dessa forma, no “kairós”, em uma dimensão subjetiva do tempo, profunda, atrelada à consciência do indivíduo, seus anseios e suas vivências. Seria o “tempo vivencial das personagens, aquele tempo que Bergson designou por *durée* e Virginia Woolf por *time in mind*”.¹⁷⁵

O fato é que tanto os objetivos quanto as expectativas daquele encontro eram diversas para ambos: o homem precisava apenas rever a janela, imbuído que estava de recordações dolorosas. Seu olhar era desesperado, ao passo que a mulher tenta trazê-lo para o seu tempo, ou seja, para o presente em que ambos agora dialogam em um quarto reconfigurado: não mais o quarto do filho com sua roseira, mas apenas um local de encontros. O pragmatismo da moça opõe-se às elucubrações do homem. O comentário de Vera Tietzmann Silva, ainda que se refira à obra de Lygia como um todo, parece enquadrar-se perfeitamente à leitura do conto em questão: “Temporalidade e atemporalidade permutam-se, intercambiam-se num jogo que mescla fragmentos do passado com o presente, sobre o fundo sempre lembrado da inexorabilidade da morte e de seus mistérios.”¹⁷⁶ Enquanto a mulher se vê presa a um tempo fixo, palpável, à realidade presente, o homem parece imerso nessa “atemporalidade” de que nos fala a pesquisadora. A seqüência de diálogos o demonstra:

¹⁷⁴ James Hollis *apud* LAMAS. *O duplo em Lygia Fagundes Telles*, p. 192.

¹⁷⁵ LIMA. *Condição humana e condição feminina segundo Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles*, p. 163.

¹⁷⁶ SILVA. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, p. 16.

- Meu filho morreu aqui.
- Deve ter sido horrível – disse ela depois de um breve silêncio. (...) Encarou o homem. E tentou uma risadinha: – Sorte a minha de ter escolhido este quarto, só assim podia te conhecer... Sabe que você é o meu tipo? Vem, senta aqui comigo!
- Era ele quem cuidava da roseira.¹⁷⁷

Para Antonio Silva, nesse texto “o passado torna-se elemento explicador do vazio que mina de estranheza as relações interpessoais”.¹⁷⁸ A atitude da mulher diante desse estranho que se interessa apenas por relembrar a morte do filho, tentando chamá-lo a uma realidade imediatista de prazer, lembra o episódio dos Lotófagos na *Odisséia*: conforme salienta Gagnebin, esse povo é perigoso

porque representa através do loto, “doce como mel”, a grande tentação contra a qual [Ulisses] luta a *Odisséia* inteira: o esquecimento. Os Lotófagos não ameaçam nem matam, mas, de maneira muito mais pernicioso, oferecem o eterno presente do esquecimento...¹⁷⁹

A volta a Ítaca representa, continua a estudiosa, uma luta para preservar a memória, ou seja, preservar todas as histórias, os costumes, os cantos que ajudam os homens a se lembrarem do passado e a não se esquecerem de que existe um futuro. Em “A janela”, ao convidar o homem para o presente imediatista de um encontro meramente sexual, o que a prostituta lhe oferece é nada menos que o “loto do esquecimento” que os Lotófagos oferecem a Ulisses e seus homens.

Contudo, no conto lygiano, o estranho se encontra naquele local unicamente com o intuito de rever a janela, ou seja, é a volta ao passado, a recordação que o impulsiona. Tanto que, finda a visita com a chegada dos enfermeiros, fica claro que aquele homem sobrevivia e se alimentava da esperança de estar naquele lugar uma última vez, nada mais lhe

¹⁷⁷ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 85.

¹⁷⁸ SILVA. *Existência e coisificação nos contos de Lygia Fagundes Telles*, p. 4.

¹⁷⁹ GAGNEBIN. *Lembrar escrever esquecer*, p. 14.

restando: ao final, “o cortejo” sai para a rua. Rever o cenário em que o filho falecera, ainda que seja um gesto doloroso, é uma necessidade e, por outro lado, revê-lo sadio cuidando da roseira, símbolo de plenitude e vida, é de certa forma voltar a um tempo idílico, no qual só havia o amor paternal, que complementa esse sentido de plenitude contido na simbologia da roseira.

A ambigüidade presente em muitos textos lygianos aqui também imprime sua marca: ao final, não se tem certeza se as lembranças suscitadas pela personagem de fato existiram ou se seriam apenas fruto de sua imaginação, o que encaminha a leitura para a temática da loucura. Outro indício sobre a dúvida dessa lembrança surge mais à frente: as informações fornecidas pelo homem não condizem com a vivência da mulher naquele quarto:

- Quando me mudei não tinha nenhuma roseira.
- Morreu exatamente um mês depois dele. [do filho]
- Pois quando cheguei aqui nem canteiro tinha. Isso já faz três anos. (...) ¹⁸⁰

A mulher assume uma postura cada vez mais incrédula em relação às supostas lembranças do homem. O clima de estranhamento entre ambos se acentua ao longo do texto, ao mesmo tempo em que os distancia progressivamente. Símbolo desse distanciamento e do medo que aos poucos se instala na mulher é a caixa de injeções que em certo momento ele retira do bolso e fica a rodar entre os dedos. Indagado sobre o conteúdo da caixa, ele, perplexo, verifica que ela está vazia. Isso pode ser uma pista textual que aponta para um objeto material guardado pelo homem desde a morte do filho, ou, quem sabe, um objeto qualquer que ele, louco fugido de algum hospício, consigo guardara. Ainda que um clima de loucura permeie a atmosfera narrativa, por mais que se admita que o

¹⁸⁰ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 86.

homem poderia estar até mesmo em um processo alucinatório, a leitura do texto como um todo demonstra ser esta uma leitura menos provável – ainda que não impossível de se fazer. Mesmo que o próprio tempo não esteja definido com clareza – não se sabe quando o filho morrera e em que tempo ali existira uma roseira –, a personagem está imersa em suas recordações de tal forma que parece ter perdido a noção do tempo e vive apenas presa ao passado.

A idéia da morte é retomada ao final, sutilmente, quando o homem é enfim levado pelos enfermeiros: “Ele teve um último olhar para a janela. (...) O segundo enfermeiro tomou-lhe o braço e em seguida o cortejo foi saindo para a rua.”¹⁸¹ É como se olhar aquela janela fosse o desejo derradeiro de um moribundo para sempre afastado do contato com a vida e que vai, possivelmente, viver enclausurado em um hospício, tendo como único ponto de vista uma janela com grades, ou seja, uma visão permeada pela loucura, senão a sua, a dos outros que com ele conviveriam em sua nova (antiga?) morada. No trecho anteriormente citado, o uso do vocábulo *cortejo* corrobora essa idéia da morte a rondar o tempo todo a atmosfera do texto literário e das vivências das personagens.

Embora imersos em “mundos” distintos, ao final do conto o gesto da mulher, quando expulsa as companheiras do quarto com agressividade e senta-se no mesmo local em que o homem estivera há pouco, parece significar que ela ingressa no universo que ele habitava. Ao olhar pela janela, é como se finalmente se desse conta de uma outra realidade para a qual ele tenta conduzi-la mas que, paradoxalmente, apenas com sua saída ela adentra. A janela é uma espécie de *portal* de acesso às lembranças perdidas, o contato entre os dois “mundos”: “Viu-se no espelho, desganhada e descalça. Desviou depressa o olhar da própria imagem. Apagou a luz. E sentando-se na cadeira onde o homem estivera

¹⁸¹ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 89.

sentado, ficou olhando a janela.”¹⁸² O espelho é um objeto que sempre remete ao duplo, a duas faces de uma mesma moeda, por assim dizer. Para Chevalier e Gheerbrant, “o espelho simboliza a reciprocidade das consciências”.¹⁸³ A mulher ou não se reconhece ou se assusta com o que vê no espelho, pois desvia o olhar e se coloca no lugar do homem. Até a luz ela apaga, luz que a incomodara anteriormente.

Silva vê um processo de epifania que se deflagra ao final, quando a mulher se põe, literalmente, no lugar do desconhecido; é aquele momento de “iluminação”, aquele “estalo” que “levanta (...) repentinamente o véu, revela (...) o mistério que paira sobre nós e manifesta (...) o segredo último das coisas”.¹⁸⁴ A ensaísta finaliza seu comentário acerca de “A janela” de modo bastante pertinente: “...a julgar pela insistência do tema da metamorfose em sua obra, tudo nos leva a crer que estamos, neste conto, mais uma vez diante de uma metamorfose comportamental em latência, prestes a desencadear-se.”¹⁸⁵ Ou seja, o contato com o universo de lembranças havia sido tão arrasador que, provavelmente, a partir desse instante a prostituta, acostumada apenas com seu pequeno mundo de frivolidades, nunca mais seria a mesma. Ao olhar pela janela, estaria a mulher se “reconhecendo”? É pela janela, símbolo de receptividade,¹⁸⁶ que a luz entra; no universo dessa personagem, uma nova luz adentrara sua vida.

Fagundes Telles constantemente tenta prender a atenção de seu leitor com relação à próxima página, criando uma espécie de expectativa, de tensão sobre o desenrolar dos acontecimentos, mas sobretudo tenta convencê-lo do quanto a linguagem pode *provocar*, tecer e desfazer relações. O leitor é, assim, convidado, ou melhor, intimado a

¹⁸² TELLES. *Antes do baile verde*, p. 90.

¹⁸³ CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 396.

¹⁸⁴ Levin *apud* SILVA. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, p. 115.

¹⁸⁵ SILVA. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, p. 116.

¹⁸⁶ CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 512.

“desembrulhar” a si mesmo, do mesmo modo como a prostituta de “A janela”, ao contato com o mundo de recordações do estranho, se volta para si. Nas palavras de Sônia Régis: “A linguagem representa para Lygia Fagundes Telles não um instrumento para expressar ou uma matéria para moldar. A linguagem literária para ela é um modo de conhecimento.”¹⁸⁷ Modo de conhecimento do outro que se transfigura em modo de conhecimento de si mesmo.

Para Lygia, o processo de criação será sempre um “mistério”, um caminho tortuoso e arriscado, permeado por “um grão de loucura”. A mãe já lhe dizia, “desconfie das facilidades”, e o pai, um jogador compulsivo, legou à filha o gosto pela aventura, e ao mesmo tempo “a servidão da esperança”: “Meu pai jogava com fichas, eu jogo com palavras. É um risco.”¹⁸⁸ Risco que ela vem enfrentando de modo bem-sucedido.

2.1.3 “O muro”

Outro conto que, curiosamente, traz tanto essa temática de retorno ao paraíso perdido quanto a da morte é “O muro”, da coletânea *Mistérios*. Neste texto tem-se um homem à beira da morte cuja única companhia é um enfermeiro, que na visão do “quase morto” está ansioso por se ver livre dele. Prestes a falecer, o moribundo começa a se lembrar de um sítio no qual passara a infância com a família: a mãe, o pai, o avô, a avó e o irmão, André, que falecera de uma facada no bordel da Luisona.

Tais recordações emergem quando o protagonista pede água ao enfermeiro e percebe que tem uma “aguda memória da sede”. Essa sede, de imediato, pode ser entendida

¹⁸⁷ In: DEPOIMENTO Lygia Fagundes Telles.

¹⁸⁸ DEPOIMENTO Lygia Fagundes Telles.

como um último anseio material, do corpo físico, pelo elemento fundamental da vida que é a água, mas na verdade é uma sede mais profunda, metafórica, por aquele tempo em que era feliz, em que havia uma família e os cachorros brincavam com as crianças no terreiro. Ou seja, é como se em seu último suspiro ele adentrasse quase magicamente pelo mundo da memória. Tal magia é corroborada pela expressão que o enfermeiro percebe no rosto do moribundo segundos antes de seu falecimento, após realizar um passeio pelas reminiscências infantis: “Nunca vira antes uma expressão de tamanho deslumbramento. Enxugou-lhe os olhos na ponta do lençol, não era mesmo estranho? Aquele brilho nos olhos e a boca.”¹⁸⁹

Uma imagem interessante, no que diz respeito ao “trabalho de rememoração” – utilizando expressão de Ricoeur –, é a do caleidoscópio. Em suas relações sinonímicas, pode referir-se à sucessão vertiginosa e cambiante de ações e sentimentos. No conto, as recordações vêm como uma vertigem, perceptível inclusive aos olhos do enfermeiro, que crê que o moribundo está tendo delírios. Além disso, a sucessão dos fatos rememorados não ocorre de modo linear, não segue uma seqüência plausível para que o leitor detecte mais detalhes sobre a vida da personagem. O que há são fragmentos de memória, comandados pelo girar do caleidoscópio. Ao receber a água do enfermeiro, o homem dá início a uma viagem pelo mundo da infância:

Cerrou os olhos e olhou para dentro de si mesmo, ah se pudesse ficar até o fim fazendo girar devagarinho o caleidoscópio com as imagens do antigo quintal da sua casa, podia ouvir até o murmurejar fresco da água correndo debaixo das jabuticabeiras.¹⁹⁰

¹⁸⁹ TELLES. *Mistérios*, p. 139.

¹⁹⁰ TELLES. *Mistérios*, p. 131.

O giro desse caleidoscópio imaginário – metáfora para a própria memória – é fundamental para a leitura de “O muro”. A personagem, ao girá-lo, direciona suas lembranças, *manipulando-as*, pois “salta” as recordações negativas, deixando para seu último momento de vida apenas as doces e ingênuas lembranças infantis. Exemplo disso é a intercalação no texto entre as boas lembranças do irmão André, que também fazia parte da infância idílica recordada no presente da narração, e a lembrança de sua morte anos depois.

Na lente do caleidoscópio André se desintegra de repente, os fragmentos vermelhos, sangrando por todos os lados mas bastou um ligeiro movimento e as peças se buscaram e se juntaram para formar uma outra imagem com a cachorrada se espojando debaixo da rede (...) mas a composição da morte e do resto ainda estava por se fazer lá no fundo do vidro, esta era a hora da batata quente e da jabuticaba madura que o Avô queria alcançar...¹⁹¹

As “peças” da memória se juntam ou se afastam conforme o comando da personagem, basta um “ligeiro movimento” no caleidoscópio e sua lente focaliza apenas aquilo que se quer de fato focalizar, trazendo à tona apenas lembranças boas. A “composição da morte” do irmão fica para depois e não se concretiza como lembrança inteiriça, rememorada, revivida. Há apenas vestígios dessa recordação, que tenta invadir as memórias felizes, mas que sempre é deixada para um *a posteriori* que não se efetiva.

Nada mais tinha importância, nem mesmo o dinheiro de outrora, nem mesmo se a filha viesse de Genebra para se despedir do pai: “Importante era agora essa imagem que se formava na lente mágica, transparente como a própria manhã.”¹⁹² A aproximação da morte – na figura da moça de vestido e chapéu verdes fazendo o discreto convite, e que ele não sabia se tinha visto num livro ou sonhado – faz com que as lembranças venham mais nítidas. O ponto central de tais recordações é o sumiço do cachorro Mimoso, que havia

¹⁹¹ TELLES. *Mistérios*, p. 132-133.

¹⁹² TELLES. *Mistérios*, p. 136.

fugido provavelmente por um buraco na tela de arame do portão. Para recuperá-lo, seria necessário escalar o muro proibido.

O muro, que dá título ao conto, é peça-chave no clímax da narrativa. A mãe havia proibido ao filho que o escalasse mas, como toda proibição, passa a exercer um fascínio sobre a criança, que o vê muito alto, intransponível, e ao mesmo tempo misterioso por não saber o que havia do outro lado. O menino finalmente sobe a escada e, entre cipós e folhas, localiza o cachorro. O pai pede para que ele permaneça um pouco como estava, pois faria um retrato seu. E avisa:

“E pare de olhar para o outro lado, você pode cair!” Riu do Pai, cair? Nunca se sentira tão firme como agora, cavalgando o muro, que fácil o muro! E que grande o quintal desse lado com as copas das árvores tão compactas que formavam um chão verde, poderia sair correndo em cima desse chão brilhante de sol – lá vou eu!...¹⁹³

É no momento em que “escala” o muro em sua lembrança que a morte chega. A metáfora do muro é clara: é a divisória entre vida e morte, entre o presente narrativo em que a personagem está prestes a morrer, do lado de cá do muro, e o passado idílico, no qual, ainda menino, vivia feliz com a família, do lado de lá. Na escalada final, ambos os tempos se fundem, presente e passado, e neste ele se reencontra com os seus, ao transpor o muro, última barreira que o prendia à vida carnal, material. Segundo Chevalier e Gheerbrant, a “significação mais fundamental do muro” seria “separação entre os irmãos exilados e os que ficaram; (...) separação entre famílias; separação entre Deus e a criatura; (...) separação entre os outros e eu. (...) defesa, mas prisão.”¹⁹⁴ De fato, no texto lygiano, o muro é uma prisão para quem deseja alçar vôo: é um impedimento tanto para o menino que quer

¹⁹³ TELLES. *Mistérios*, p. 139.

¹⁹⁴ CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 626.

resgatar o cachorro e descobrir o que havia do outro lado, quanto para o velho que deseja transpor a linha tênue que separa o espírito da matéria, a vida da morte.

Destaquem-se as relações que este conto guarda com a literatura proustiana. No volume *A prisioneira*, de *Em busca do tempo perdido*, há um episódio que envolve um escritor de estilo elegante e melancólico, Bergotte. Tal escritor, gravemente doente, é proibido pelos médicos de sair de casa. Contudo, ao ler num jornal a crítica de uma exposição de pintura sobre um quadro de Vermeer van Delft, chama-lhe atenção um detalhe de que não se lembrava: um pequeno pedaço de muro amarelo maravilhosamente pintado e que valeria por si só toda a obra. Bergotte não resiste e vai ao museu, afinal, tratava-se de seu pintor preferido. Ao deparar-se com o quadro, já não se sentia bem e, prestes a desmaiar, apoiado num sofá, olhos fixos no muro amarelo, repassa sua vida e sua produção literária. E morre.

No texto de Proust também o muro é o objeto que suscita as reflexões derradeiras de um homem à beira da morte. Se ao impacto da obra de arte Bergotte reflete criticamente sobre a própria arte que produzira em vida, considerando seus últimos livros “demasiado secos”, a personagem do conto de Lygia Fagundes Telles se apóia no muro como objeto-símbolo de suas melhores recordações, as de sua infância. Ao contato com o muro ambos travam contato com a morte, acometidos por fortes sensações: em Proust, a autocrítica; em Lygia, a infância perdida.

Capítulo 3

Relações entre culpa e memória nos textos de Fagundes Telles

Toda dor consiste portanto num esforço, e num esforço impotente.
Bergson

E o que é a memória senão a migalha, a pegada?
Nélida Piñon

3.1 A memória como expiação

Clarice Lispector, ao entrevistar Lygia Fagundes Telles para a revista *Fatos e Fotos*, em 1977, salienta algumas de suas qualidades: “O jeito dela escrever é genuíno pois se parece com seu modo de agir na vida. O estilo e Lygia são muito sensíveis, muito captadores do que está no ar, muito femininos e cheios de delicadeza.”¹⁹⁵ O depoimento ressalta a sutileza de seus escritos e a sensibilidade de captar os implícitos, os não-ditos, flagrando o ser humano nos mais diversos e “adversos” momentos, em toda sua fragilidade, “fotografado” justamente quando deixa a máscara cair. E, vale ressaltar, os tipos humanos também são diversificados: ora é uma burguesinha preconceituosa em plena Segunda Guerra Mundial; ora é um velho às portas da morte; ou uma atriz decadente; ou um anão de jardim a observar o assassinato de seu dono; ou um gato que já tivera muitas vidas. Nogueira Moutinho, na orelha da segunda edição de *A estrutura da bolha de sabão*, chama atenção para o fato de a crítica francesa ter se impressionado com a capacidade da autora de *changer de peau*, “mudar de pele com uma naturalidade fascinante”.

¹⁹⁵ WILLIAMS. *Entrevistas* – Clarice Lispector, p. 13.

A reflexão ontológica em Lygia, embora sempre presente, pano de fundo das narrativas, cede espaço a outra preocupação: o mergulho nas potências da mente do ser humano, desbravadas, desveladas e expostas através dos comportamentos conscientes, inconscientes e patológicos das personagens, com os impulsos, complexos, bloqueamentos, projeções que caracterizam os relacionamentos, os confrontos, as situações-limite. (...) Lygia sabe aproveitar ao máximo, em sua escrita, a ambivalência e indefinição da natureza humana oscilante entre corpo e espírito, imaginação e razão, sanidade e loucura...¹⁹⁶

Os contos selecionados neste capítulo são demonstrativos dessa capacidade da escritora de transportar-se de um universo a outro, ou seja, de traduzir ficcionalmente diferentes vivências, deixando transparecer o que há de mais profundo na mente de cada personagem, ou melhor, nas lembranças de cada uma delas. O estudo da memória aqui aparece como uma espécie de confissão: à medida que rememora, o sujeito, em um processo catártico, traz ao presente narrativo as sensações/lembranças outrora vivenciadas quando do acontecimento mesmo dos fatos. Daí advêm sentimentos como a dor, a melancolia e a culpa, ou mesmo uma espécie de “libertação” ao final do processo.

Paul Ricoeur utiliza as expressões “memória ferida” e “memória enferma” para referir-se àquele processo de rememoração pelo qual o sujeito delinea todo um percurso, da captura da lembrança até o momento em que esta emerge, no presente, e em tal percurso aparecem traumas, feridas, cicatrizes. O autor remete a Freud e ao processo de “perlaboração”:¹⁹⁷ para que possa sair da repetição compulsiva, ou seja, da queixa constante, baseada na lembrança infeliz – a qual sempre retorna ao plano do consciente –, o sujeito teria de enfrentar sua doença, ou, neste caso, o passado, a fim de compreendê-lo

¹⁹⁶ LIMA. *Condição humana e condição feminina segundo Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles*, p. 132.

¹⁹⁷ RICOEUR. *La memoria, la historia, el olvido*, p. 96-97.

“para sair de sua menoridade auto-culpada, sair da complacência na queixa, isto é, sair do registro da queixa e da acusação”.¹⁹⁸

Os contos aqui estudados apresentam personagens às voltas com essa “memória ferida” de que nos fala Ricoeur. Têm de enfrentar a culpa que sentem por serem responsáveis, direta ou indiretamente – embora nem sempre isso apareça explicitamente no plano do discurso –, pela falência do outro.

3.1.1 “Gaby”

Passemos ao estudo do conto “Gaby”, publicado originalmente na coletânea *Os sete pecados capitais*, em que alguns autores foram convidados a escrever acerca de um dos sete pecados, e mais tarde incluído em *A estrutura da bolha de sabão*. Lygia Fagundes Telles trabalha a preguiça na figura da personagem que dá título ao texto. Gaby não completa frases nem gestos, não tem iniciativa, não conclui nenhuma ação. É amante de uma velha que o sustenta, mas ama uma jovem, Mariana. Esta, devido às constantes exigências para que Gaby trabalhasse – seu nome é Gabriel, mas todos o chamam de Gaby desde a infância, apelido dado pela mãe que já em seu significante, abreviado, sinaliza para essa incompletude que cerca a vida da personagem –, tivesse ambição, abandonasse a velha e se casasse com ela, acaba por deixá-lo. O pai vive jogado em uma pensão suja, à espera do filho que nunca o visita, arrumando constantemente desculpas para não fazê-lo.

A narrativa se passa quase toda num bar, e Gaby conversa com o garçom, que assim o descreve por meio de discurso indireto livre: “Uma besta, esse daí. Por que não explicava direito as coisas? Esse costume de deixar tudo pela metade. (...) Mas aquela fala

¹⁹⁸ GAGNEBIN. *Lembrar escrever esquecer*, p. 104.

mole de Marlon Brando, ô! tipo.”¹⁹⁹ O ambiente que cerca o protagonista é de tal modo entediante que a figura da mosca pousando no copo de uísque a rodeá-lo o tempo todo corrobora essa sensação. E, em determinado momento, o inseto chega a provocar algum tipo de lembrança na personagem, mas ele não consegue saber ao certo do que se trata. Essa imagem da mosca simboliza algo que incomoda, e ao mesmo tempo remete à figura do preguiçoso e seu castigo infernal, como esclarece o garçom: “Sabe como fazem no inferno com preguiçosos iguais a você? Botam vespas em redor deles, noite e dia enxames de vespas dando ferroadas, zunindo... Pecado capital! Pecado capital!”²⁰⁰ Para Chevalier e Gheerbrant, “a mosca representa o pseudo-homem de ação, (...), febril, inútil...”.²⁰¹ Talvez seja também uma metáfora das lembranças a rodeá-lo, que “pousam” sem aviso, que vêm e voltam sem hora marcada. No conto “A mão no ombro”, tal imagem de mosca também aparece, concomitante à queda do trapezista, lembrança infantil dolorosa porque articulada à lembrança do primeiro contato do protagonista com a morte, sendo que este, no presente narrativo, pressente sua chegada, sendo por ela chamado. Para Berenice Sica Lamas: “Através das lembranças da infância, vai se delineando o encontro com o duplo. (...) A lembrança da personagem é quase um pesadelo, uma visão de uma cena infernal.”²⁰² O *Dicionário de símbolos* interpreta o inferno na perspectiva psicológica: “o inferno é o estado da psique que, em sua luta, sucumbiu aos monstros, (...) *por ter tentado recalá-los no inconsciente...*”.²⁰³ Para Gaby, recordar é descer aos infernos quando a lembrança é do abandono materno, recordação recalçada que, no entanto, insiste em se fazer presente.

¹⁹⁹ TELLES. *A estrutura da bolha de sabão*, p. 123.

²⁰⁰ TELLES. *A estrutura da bolha de sabão*, p. 150.

²⁰¹ CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 623.

²⁰² LAMAS. *O duplo em Lygia Fagundes Telles*, p. 198.

²⁰³ CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 505. (grifo meu)

Em meio ao diálogo com o garçom – que parece um *alter ego* de Gaby –, o protagonista recorda-se de sua infância. É interessante pensar nesse garçom, indagador, para quem nem sempre o cliente tem razão. Ao invés de concordar com Gaby, ele o questiona, quando por exemplo este afirma que não vai visitar o pai porque está prestes a chover: “...o tempo não está feio, vá lá ver seu velho.” O garçom pergunta e o instiga tanto que se assemelha a um psicanalista, fazendo-o lembrar do pai, de sua infância frustrada... Gaby fica tão incomodado que chega a chamá-lo de “bastardo” em seus pensamentos e reflete: “Olha aí, a gente se esquece mas por perto tem sempre alguém que ouve. E vem lembrar.”²⁰⁴

Paulatinamente, o leitor descobre que, quando menino, Gaby denunciara ao pai ter visto a mãe em certo veículo suspeito – ela tinha um amante –; após apanhar do marido, a mulher sai de casa e os deixa. A personagem, ao rememorar isso já adulto, parece sentir-se culpado, responsável pela perda da mãe. Percebe-se que Gaby tem um trauma infantil, e busca, em meio a suas recordações, recuperar a parte feliz de seu passado, o paraíso perdido. Para Alves, a narrativa lygiana,

ao presentificar os fatos e acompanhar o processo de recordação da personagem, atualiza através da literatura o mito da recomposição de um passado ideal, quase sempre, na obra da autora, o da infância. O processo narrativo (...) funciona catarticamente, reorganizando ativamente o passado da personagem...²⁰⁵

Para Gaby, a felicidade encontra-se no universo infantil deixado para trás, quando seus pais viviam felizes (e ele também). O menino sonhava que ambos envelheceriam juntos, o que não ocorre, por isso projeta tal esperança nos relacionamentos de seu próprio

²⁰⁴ TELLES. *A estrutura da bolha de sabão*, p. 129.

²⁰⁵ ALVES. *Inocência e experiência: os ritos de passagem em Lygia Fagundes Telles*, p. 12.

mundo adulto. Ao término da relação com Mariana, lamenta justamente o fato de que “não mais envelheceriam juntos”. Ainda que exista por parte do protagonista o intuito de reconstruir “o paraíso perdido da infância”, mostra-se incapaz de realizar tal anseio, uma vez que não concretiza nenhum plano – quando há – em sua vida. Há diversos índices que comprovam que Gaby incorpora a preguiça, cuja origem encontra-se na infância, quando podia não fazer nada e não era cobrado por isso, pois vivia cercado pelos mimos da mãe. Na escola, é a voz do professor Ramos, ecoando do fundo da memória, que dá indícios de seu comportamento: “Já vi que o senhor não se interessa por nada. Quer fazer o obséquio de me dizer o que vem fazer nas aulas?” E mais uma vez, a resposta a essa pergunta tem a ver com a contemplação diante do mundo: Gaby não tinha ambição nenhuma por estudar, se formar, ter um bom emprego. Ia às aulas apenas para ver as bactérias pelo microscópio. Quando adulto, ao denominar-se pintor, não consegue fazer nem uma exposição sequer, e não fazia retratos, só natureza-morta. A sintaxe de sua fala é entrecortada e, em geral, não respondia às perguntas que lhe eram feitas, passando de um assunto a outro: “Loucura total entrar na engrenagem. As pessoas faziam perguntas sem parar, imagine se... Ódio de perguntas.” E também a ausência de sentimentos vem completar o perfil da personagem: “Não, não sentia a presença do coração. Nem de qualquer outro órgão: era como se estivesse vazio lá por dentro. Oco.” Sua posição diante da vida é a de um espectador que a vê passar: “Gosto das chuvas compridas. Dias e dias. A terra alagada. E a gente dentro da arca, vendo.”²⁰⁶

A imagem do pai definhando numa cama de pensão barata o acomete o tempo todo. Contudo, Gaby o relega ao esquecimento, não o visitando, como uma espécie de vingança por ter feito a mãe ir embora. É como se canalizasse a culpa pelo sumiço dela

²⁰⁶ TELLES. *A estrutura da bolha de sabão*, p. 125, 127 e 128.

contra o pai, de modo a amenizar a sua própria culpa: “O pai perguntou tanto e agora. Aquela mania de honestidade, tirar tudo a limpo. Pronto, deu nisso. Se não tivesse atormentado tanto a mãe. (...) Tinha que se acomodar. Ora, chifres. E daí?”²⁰⁷ Tais lembranças o perseguem:

...como um ser marginal, desejaria interromper a linearidade do tempo e reviver o passado de modo diverso. Diante da impossibilidade de tal ato, revive o momento de passagem exaustivamente, num alívio momentâneo que logo traz de volta a culpa, num processo circular.²⁰⁸

A recordação do dia em que a mãe sai de casa é nítida. Gaby não consegue reelaborar seu passado, aceitá-lo, redimensioná-lo:

Correu ao quarto da mãe: encontrou o pai de olho aberto, fumando. (...) Correu ao quarto da Babá, sacudiu-a, “E a mamãezinha?” (...) “Mamãezinha, não é, seu bestinha. Foi embora, está na casa da sua avó.” (...) “E não vai voltar, Babá?” (...) “Apanhou de chicote, a coitada. Mas não chora, não, ninguém tem culpa.”

Gaby molhou o lábio na espuma da cerveja. “Ninguém tem culpa.” Afastou o copo. Mania de fidelidade. Honra. O pai devia saber que mulheres assim agitadas não podem mesmo ser fiéis. Enfim. Ela desaparecera. Completamente. Milhares de pessoas desaparecem por ano. Por dia.²⁰⁹

Mera repetição do passado são as lembranças do protagonista, e não uma reparação, a qual provocaria uma ruptura definitiva com o que fora evocado, ressignificando-o. Não consegue conciliar essa visão com a sucessão de abandonos que viriam depois: primeiro, a mãe, depois, Mariana, e, por fim, ele próprio abandona o pai a sua sorte, tendo que conviver com mais essa culpa.

²⁰⁷ TELLES. *A estrutura da bolha de sabão*, p. 131.

²⁰⁸ ALVES. *Inocência e experiência: os ritos de passagem em Lygia Fagundes Telles*, p. 114.

²⁰⁹ TELLES. *A estrutura da bolha de sabão*, p. 154.

Uma lembrança é um diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, ela seria uma imagem fugidia. O sentimento também precisa acompanhá-la para que ela não seja uma repetição do estado antigo, mas uma reaparição.²¹⁰

As lembranças de Gaby se iniciam sempre “pegando um gancho” com o diálogo dele com o garçom no bar. Uma palavra pronunciada, que normalmente refere-se a um objeto, transporta a personagem do presente da narração para o passado da infância, ou seja, a palavra “puxa” a lembrança. Isso comprova mais uma vez a importância singular que os objetos desempenham nos textos lygianos, principalmente no tocante a suas relações com o processo memorialístico. Nas palavras de Halbwachs:

Tudo se passa como se o objeto fosse visto sob um ângulo diferente e iluminado de outra forma: a distribuição nova das sombras e da luz muda a tal ponto os valores das partes que, embora reconhecendo-as, não podemos dizer que elas tenham permanecido o que eram antes.²¹¹

Tal afirmativa parece ilustrar coerentemente o que foi dito. Em “Gaby”, a simples menção a certos objetos já é suficiente para desencadear recordações, não é necessário que ele se apresente em cena. A primeira recordação, um dia de chuva em que ele, ainda menino, sentira-se atemorizado e a mãe o amparara, se dá justamente porque, no presente narrativo, há uma possibilidade de chuva. Em outro momento, diz que gostaria de ter uma lente; essa palavra o remete às aulas de biologia que mais adorava na infância, pois a única coisa que tinha a fazer nessas aulas era observar: “Debruçado sobre a lente, observando. Poderia ficar parado horas e horas olhando uma folha de roseira. Ou uma gota d’água.” Mais duas palavras pronunciadas pelo garçom também fazem com que um mundo de recordações se desvele aos olhos de Gaby. Quando o primeiro diz “vai chover potes”, o

²¹⁰ CHAUI. Apresentação, p. 20.

²¹¹ Maurice Halbwachs *apud* BOSI. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, p. 57.

vocábulo “potes” remete à casa materna: “Os potes de samambaia na varanda da casa vermelha. Bom ser criança. Ser cuidado. Pensado.” Como se vê, Gaby é a passividade em pessoa: é aquele que tudo recebe – na infância, da mãe, na idade adulta, da velha – e nada produz. Não é sujeito, é assujeitado, mas por opção própria.

Em outro momento o garçom diz: “Minha avó está morre-não-morre...”; e Gaby se lembra da cobrança feita por Mariana em relação ao caso que ele mantinha com a senhora: ““Mas ela pode ser sua avó!”, disse Mariana.”²¹² Esse “pingue-pongue” lingüístico que a escritora promove ao longo do conto torna-o ainda mais interessante. Ao leitor fica uma imagem de que o processo da memória é latente, como se as lembranças estivessem à espreita e houvesse um fio tênue que ligasse o presente ao passado, pronto para, de algum modo, costurar os dois tempos.

Impossível não lembrar aqui dos contos “O menino” e “A caçada”, ambos publicados em *Antes do baile verde*. Em relação ao primeiro, a situação vivenciada pelo menino que protagoniza o conto e por Gaby é a mesma: são testemunhas oculares de uma traição materna. Vejamos o seguinte trecho de “Gaby”:

Gostava também de sair [a mãe]. Voltava à noitinha, a cara afogueada. Saía toda alegriinha e voltava aflita, “Seu pai já chegou? Hoje me atrasei, o trânsito!” Ela se atrasava muito. “Quero ir com você”, pedia ele sem nenhuma convicção. Ela escancarava os olhos azuis, “Gabyzinho querido, mamãe vai ao dentista. Fique aí bem bonzinho, quando eu voltar a gente brinca.”²¹³

Contudo, se em “Gaby” a personagem homônima não presencia efetivamente a traição, apenas observa indícios desse ato e acaba por denunciar a mãe ao pai, em “O menino” a criança é levada ao cinema pela mãe como uma espécie de “álibi” para que

²¹² TELLES. *A estrutura da bolha de sabão*, p. 133-135.

²¹³ TELLES. *A estrutura da bolha de sabão*, p. 137.

pudesse se encontrar com o amante, e a criança presencia a traição. Todas as ilusões que até então cultivava em relação à figura materna, idolatrando-a, caem por terra: “Então viu: a mão pequena e branca, muito branca, deslizou pelo braço da poltrona e pousou devagarinho nos joelhos do homem que acabara de chegar.”²¹⁴ Em “Gaby”, ao contrário, não há uma frustração no que diz respeito ao caráter da mãe, a decepção se dá por seu abandono, e o sofrimento vem quando ela vai embora e não volta mais.

Em “A caçada”, conforme já mencionado, tem-se um homem obcecado por uma tapeçaria que exhibe a cena de uma caçada em um antiquário. Sente-se estranhamente familiarizado com a cena, contudo não consegue detectar em que tempo, onde, de que modo estivera presente em sua composição. Faz especulações de toda sorte e, ao final, numa mistura entre duas realidades – a de dentro e a de fora da tapeçaria –, ele se reconhece na posição da caça. Em “Gaby”, o protagonista observa uma tapeçaria que exhibe também a cena de uma caçada e sente-se atraído por ela:

Quando voltou à sala ficou olhando a pequena corça da tapeçaria. Na penumbra a corça estaria mais defendida da matilha de cães. Apagou a luz do abajur maior e o cão de língua de fora, farejando por perto, quase se diluiu na sombra. Se a corça pudesse se amoitar naquele bosque ali adiante. Mas tinha o rastro, só o homem consegue fugir desfazendo as pegadas. (...) Morar num bosque. Mas com conforto, empregados experientes, tudo fácil. Mas tinha os insetos...²¹⁵

Curiosamente, Gaby também se interessa pela figura da caça, tal como o homem de “A caçada”. E pensa sobre a possibilidade de morar num bosque. Contudo, há dificultadores, como a presença de insetos. É mais um índice da preguiça da personagem, que opta sempre pelo caminho mais cômodo e que não lhe exija nenhum tipo de esforço.

²¹⁴ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 156.

²¹⁵ TELLES. *A estrutura da bolha de sabão*, p. 145-146.

O adiamento de suas ações faz com que Gaby permaneça na expectativa de que chova, desculpa para não visitar o pai, contestada novamente pelo garçom: “– Mas ainda não choveu, Gaby. E pelo visto nem vai chover mais, está vendo? O vento empurrou a chuva. À noite é até capaz de dar estrela.” A “velha” também o avisa de que não vai chover, e diante da falência desse pretexto, cria outro para manter-se na inércia:

A trégua. Nem precisava mais chover, o céu podia continuar blefando. “Estou doente.” Por motivo de força maior não respondera a Mariana. Não terminaria a maçã. Não visitaria o pai. Tudo parado. Imóvel. Ponto morto.²¹⁶

E novamente a imagem da mosca ressurge ao final. É interessante pensar que este inseto é atraído por detritos, coisas podres ou malcheirosas. Gaby pode ser pensado como uma personagem que de certo modo “apodrece” devido à sua ociosidade: é um pária social, que nada produz. A expressão “entregue às moscas” se enquadraria neste conto: Gaby está fadado à solidão, pois a companhia de uma velha não lhe faz bem, ao contrário, só mantém o relacionamento enquanto ela lhe proporciona algum tipo de conforto. Há muito a mãe o deixara, e o pai também se encontra “entregue às moscas”, abandonado pelo filho. Sem família, sem Mariana, sem ambição, sem planos de futuro ou perspectivas, Gaby é uma personagem enclausurada em seu mundo de lembranças infantis, não conseguindo romper com seu passado, superando-o.

²¹⁶ TELLES. *A estrutura da bolha de sabão*, p. 140.

3.1.2 “Uma branca sombra pálida”

No conto “Uma branca sombra pálida” tem-se uma narradora-personagem, ou seja, o lugar de enunciação relaciona-se à experiência vivida, resgatada pela memória: a mãe perdeu sua única filha, de apenas 20 anos, por suicídio, e sente culpa por isso. José Paulo Paes ressalta que, neste texto, Lygia “habilmente recorre à técnica do narrador não-fidedigno”, pois desse modo o narrador denunciaria a si mesmo ao leitor sem a intervenção moralizante de um narrador em terceira pessoa.²¹⁷ Na primeira linha do texto já se articula o lugar onde ocorre a dicotomia que vai norteá-lo: “Hoje fui ao túmulo de Gina e de longe já vi as rosas vermelhas espetadas na jarra do lado esquerdo, Oriana veio ontem.”²¹⁸ A oposição mãe *versus* Oriana já se anuncia: uma espécie de competição surda se estabelece entre ambas. A primeira sempre deixa rosas brancas no lado direito do túmulo, ao passo que a segunda deixa rosas vermelhas no lado esquerdo.

É, pois, do espaço físico representativo da morte, à beira do túmulo da filha, que a personagem inominada – como muitas personagens lygianas – narra os fatos. Isso por si só é um dado significativo para a leitura: segundo Aguiar, neste conto há uma relação entre os espaços físicos e psicológicos. Para ele, todos os espaços delineados ligam-se a traços da psicologia das personagens. A leitura que a narradora faz de sua própria vida e, mais ainda, da vida de sua filha, a partir do túmulo, remete a outros *espaços de memória*, os quais remontam a situações e fatos importantes para que o leitor construa sua leitura da narrativa, interligando os elementos apresentados.

²¹⁷ PAES. A arte refinada de Lygia Fagundes Telles.

²¹⁸ TELLES. *A noite escura e mais eu*, p. 127.

...um espaço pode reavivar outros locais na memória de uma personagem, não ativos em tempo real da narrativa, mas experimentados pela personagem em determinado momento de sua trajetória, nem sempre retilínea. (...) Quando o narrador de uma história é também personagem dela, então, a multiplicação espacial torna-se muito mais notória. A falência de limites territoriais (...) faz-se existir no momento exato em que a personagem aciona sua memória, vasculhando localidades significativas, por vezes guardadas em seu inconsciente ora aflorado.²¹⁹

Durante o conto a personagem encontra-se fisicamente no cemitério, contudo desloca-se para outros espaços significativos por meio do processo de rememoração. É a partir de suas lembranças que se percebe a tensão estabelecida pelo triângulo formado entre a mãe, Gina e Oriana. Dentre tais espaços destaca-se o quarto de Gina, na casa em que morava com a mãe, no qual se refugiava com a amiga/amante Oriana para ouvir música e onde realizavam os “altos estudos”, segundo as desconfianças da mãe.

Ao observar as rosas vermelhas de Oriana que contrastam com as suas brancas, pois veio o sol e elas se fartaram com o calor, “obscenas de tão abertas”, vem à tona a primeira lembrança significativa da narradora: o momento em que fora buscar o corpo de Gina após a autópsia. Depois disso, o papel cinza-prateado da floricultura é o objeto que a remete novamente a Oriana, espécie de obsessão para a mãe de Gina que, ao tentar inconscientemente se redimir da culpa que sente pelo suicídio da filha, acaba por deslocar essa culpa para a própria Oriana, como se, a partir do aparecimento dela na vida de Gina, tivesse desestruturado a relação entre mãe e filha.

²¹⁹ AGUIAR. Os espaços em Lygia Fagundes Telles: da ação do que é vivo à representação do que é morto.

A desordeira é Oriana com seus dedinhos curtos, parece que estou vendo os dedinhos de unhas roídas amarfanhando raivosamente o papel que virou esta bola dura, não se conforma com a morte. Ah, que coincidência, porque eu também não me conformo, a diferença apenas é que você gosta de fazer sujeira, Você é suja!²²⁰

A cor das rosas é indicativa dos pólos contrastivos mãe *versus* Oriana. As rosas de Oriana são vermelhas e remetem ao amor, ao sexo, à paixão e ao profano, ao passo que o branco simboliza a pureza. Para a mãe, Oriana é “suja”, como suja a relação que ela suspeita ter havido entre ela e a filha. A temática do homossexualismo feminino perpassa o texto, sobretudo por meio de implícitos textuais, como a representação das cores das rosas. Na mente da mãe isso parece ser um dado consumado, mas como o leitor só tem acesso ao seu relato, através do fluxo de consciência, tem-se a ambigüidade tão ao gosto lygiano. Contudo, há indícios textuais mais fortes, como a atitude final de Gina que, diante da impossibilidade de escolher entre o amor materno e o amor de mulher, parte para a única solução que julga possível: o suicídio. Vale destacar que o tema da homossexualidade feminina aparece também em outros textos de Fagundes Telles. Suênio Campos de Lucena estuda o tema em *Ciranda de pedra* e *As meninas*, principalmente. No que diz respeito ao livro *A noite escura e mais eu*, ele ressalta que talvez nele a condição homossexual tenha sido mais explorada pela escritora, pois, além de “Uma branca sombra pálida”, “Você não acha que esfriou?” também traz essa temática, porém com relação ao homossexualismo masculino. O estudioso ressalta: “Após o lançamento de *A noite escura e mais eu*, a crítica despertou para o tema em sua obra, fazendo vagas menções e destacando, meio a contragosto e tardiamente, a abordagem pouco ortodoxa dada pela escritora.” Essa

²²⁰ TELLES. *A noite escura e mais eu*, p. 128.

abordagem “pouco ortodoxa” seria “não-panfletária, não-marginal, e, principalmente, sem transparecer qualquer preconceito”.²²¹

“Tigrela”, de *Seminário dos ratos*, também é permeado pelo tema e pelas duplicidades de sentido: uma mulher tem dentro de um apartamento uma tigresa que apresenta um comportamento tipicamente humano, mais precisamente feminino: “Dois terços de tigre e um terço de mulher, foi se humanizando e agora.” Forma-se um triângulo amoroso, pois Romana vive com ela mas tem um amante, e o final remete igualmente ao suicídio, porém associado ao ciúme pela “parceira”:

A porta do terraço está aberta, essa porta também ficou aberta outras noites e não aconteceu, mas nunca se sabe, é tão imprevisível (...) Volto tremendo para o apartamento porque nunca sei se o porteiro vem ou não me avisar que de algum terraço se atirou uma jovem nua, com um colar de âmbar enrolado no pescoço.²²²

Em “Tigrela” o suicídio é apenas uma possibilidade, em “Uma branca sombria pálida”, um fato. E porque este fato se concretiza, a culpa é um sentimento que ronda todo o conto. Ainda que não o diga explicitamente, percebe-se, nas entrelinhas do discurso da mãe, que ela sente-se responsável pelo que ocorrera com a filha:

Acho que queria apenas me agredir, seria uma simples agressão mas desta vez foi longe demais. (...) Então pergunto agora, era isso que você queria? Era isso? (...) Até hoje eu me pergunto por que ela escolheu o Domingo de Páscoa. Sem ressurreição.²²³

A figura do pai, ausente em grande parte dos textos lygianos, aqui também se configura como uma falta: morto o pai, resta a Gina a opção de ser criada pela mãe. Para esta, no entanto, a filha se parece em tudo com o pai, o que a desgosta: ambos pertenceriam

²²¹ LUCENA. Lygia Fagundes Telles: essa dama, esses olhos, essa obra.

²²² TELLES. *Seminário dos ratos*, p. 37.

²²³ TELLES. *A noite escura e mais eu*, p. 132-133.

à família dos “delicados”. Aqui tem-se uma semelhança entre Gina e Cordélia, de *As horas nuas*. Ambas são o protótipo das filhas que desagradam à mãe e com elas não se identificam – Gina por seu suposto relacionamento homossexual com Oriana, e Cordélia pelo fato de se envolver sexualmente com velhos –, e são em tudo parecidas com o pai, com quem mantêm, sobretudo, o diálogo que lhes falta no relacionamento materno. Do pai Gina herda o “mesmo estilo ambíguo, não ia direto ao alvo, contornava. A diferença é que [ele] era mais esperto, não correria o risco de fazer figurações com a morte.” Além disso, quando se recorda da primeira comunhão de Gina, a mãe se lembra desse pai que lhe alerta, anos antes do suicídio da filha, do perigo das cobranças: “Olha aí, Gina tinha que esquecer o missal. Ele guardou no bolso o cachimbo apagado, apanhou o missal e falou entre os dentes. Deixa a menina em paz.”²²⁴ Gina e o pai mantinham uma tal cumplicidade que fazia com que a mãe sentisse um certo ciúme.

O título do conto é a tradução da música, um jazz, que elas ouviam a toda altura quando se trancavam no quarto: “A whiter shade of pale”. “Uma imagem mais branca que pálida” é exatamente o que Gina se torna ao final: um corpo sem vida, uma pálida sombra do que fora, nada mais. Ao mesmo tempo, é o “fantasma” que ronda o imaginário da mãe. Passados três meses de seu falecimento, ela ainda está processando a falta da filha e sua própria culpa, vivenciando a dor do luto que é precisamente a aprendizagem da falta do outro. Assim, Gina é uma “ausência-presença” na vida da mãe, pois se fortalece como lembrança.

Durante todo o tempo a mãe tenta controlar-se e não se exaltar com Gina; mas, conforme ela mesma menciona por ocasião do enterro de seu marido, “a mentira das superfícies arrumadas [esconde] lá no fundo a desordem, o avesso desta ordem”. Aqui

²²⁴ TELLES. *A noite escura e mais eu*, p. 136.

notamos mais uma característica recorrente nos textos de Fagundes Telles: a ordem aparente dos fatos que por vezes camufla situações e sentimentos recalcados na iminência de serem deflagrados. E é a “desordem da morte” que a todos envolve e de tudo toma conta em “Uma branca sombra pálida”. No domingo de Páscoa, enquanto Gina poda as rosas vermelhas que recebera provavelmente de Oriana, mas que haviam chegado sem cartão, a mãe dá início, quase num rompante, a uma conversa que se encaminha para o desfecho trágico:

Confesso que não sei, até hoje não sei por que de repente, sem alterar a voz, comecei a falar com tamanha fúria que não consegui segurar as palavras que vieram com a força de um vômito, Gina querida, como é que você tem coragem? De continuar negando o que todo mundo já sabe, quando vai parar com isso? (...) Mas o que todo mundo já sabe, mamãe? Do que você está falando? (...) Mas ainda me pergunta?! Falo dessa relação nojenta de vocês duas e que não é novidade para mais ninguém, por que está se fazendo de tonta? Não vão mesmo parar com essa farsa? (...) A escolha é sua, Gina. Ou ela ou eu, você vai saber escolher, não vai?²²⁵

Ao fazer esse pedido à filha, para Gina, o que a mãe lhe dá não é uma opção: qualquer saída pela qual optasse seria, na verdade, uma exclusão. Ao escolher a mãe, teria de abdicar de seu relacionamento com Oriana; ao escolher esta, perderia o amor materno. Diante da impossibilidade de tal escolha, Gina opta pela própria morte. Ressalte-se a semelhança desse pedido final da mãe com o pedido de Luisiana ao saxofonista em “Apenas um saxofone”: “Se você me ama mesmo, eu disse, se você me ama mesmo então saia e se mate imediatamente.”²²⁶ A diferença é que o pedido é explícito, Luisiana pede que ele se mate efetivamente. Em “Uma branca sombra pálida”, a mãe parece não ter consciência de que, ao pedir a Gina que escolha entre ela e Oriana, apostando no fato de

²²⁵ TELLES. *A noite escura e mais eu*, p. 137.

²²⁶ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 36.

que ela “saberia escolher”, ou seja, confiando que Gina escolheria a ela, a mãe, estava, na verdade, conduzindo-a a um “beco sem saída”: “...em nenhum momento me ocorreu que além das duas saídas que lhe ofereci, havia uma terceira. Que foi a que ela escolheu, cortar com aquela tesourinha, tique! o fio da vida no mesmo estilo oblíquo com que cortara os caules.”²²⁷

Após a discussão com a filha, a mãe segue pelo corredor em direção ao próprio quarto. Gina vai atrás dela, abraça-a carinhosamente; elas se olham e a mãe fecha a porta. Para Aguiar,

o corredor funciona como um elo entre as duas personagens, talvez a possibilidade de um entendimento. No entanto, como a própria protagonista revela, ela “fechou a porta” de seu quarto, deixando para o lado de fora a filha, que sentiu tão-somente a inflexibilidade de seu ultimato.²²⁸

É interessante o advérbio “talvez” utilizado pelo estudioso: de fato, ao que tudo indica, haveria uma possibilidade de diálogo, de entendimento entre mãe e filha. Isso é corroborado pela atitude da última, que sai correndo ao encontro da mãe, como uma tentativa derradeira de reconciliação. Tanto que, nas palavras da narradora, Gina ficou olhando com “a boca interrogativa”. Mas a mãe simplesmente fecha a porta, ou seja, não se abre para a possibilidade de compreendê-la, de ouvi-la, enclausurando-se em seu mundo fechado dentro do quarto.

As últimas lembranças da narradora-personagem dizem respeito ao ritual do velório e enterro da filha: recorda-se da chegada de Oriana com suas rosas vermelhas, seu choro. E reflete: “Mais prejudicial do que o cigarro é a memória, digo baixinho ao velho que lançou

²²⁷ TELLES. *A noite escura e mais eu*, p. 138.

²²⁸ AGUIAR. Os espaços em Lygia Fagundes Telles: da ação do que é vivo à representação do que é morto.

um olhar reprovador ao meu cigarro. A memória e os seus detalhes. Coisas pequenas, minúcias.”²²⁹ O processo de rememoração é doloroso, repleto de culpa e más recordações, que se vivificam, mesmo a contragosto da personagem, devido ao *rastro* que permanece: “o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente.”²³⁰

Em “Uma branca sombra pálida”, o rastro encontra-se na contraposição das rosas vermelhas e das brancas, numa disputa calada entre a mãe e Oriana, por um espaço junto à morta – uma se coloca do lado esquerdo do túmulo, a outra, do direito; no caixão, o corpo de Gina parecia um “pequeno jardim retangular feito uma bandeira metade branca, metade vermelha”. No fundo, é a disputa por velar os restos mortais, por estar perto do que resta de sua presença. Apesar de não haver ganhador nesse embate e do sentimento de asco que a mãe nutre pelo relacionamento entre Gina e Oriana, a última reflexão da narradora é ambígua: “Mas logo [Oriana] vai conhecer outra, é evidente. Ao lado das suas rosas ressequidas ficarão apenas as minhas rosas brancas. Difícil explicar, mas quando isso acontecer, esta será para mim a sua maior traição.”²³¹ Ao mesmo tempo em que há um sentimento de repúdio por Oriana, há uma espécie de cumplicidade silenciosa entre a dor de ambas; ao mesmo tempo em que as rosas vermelhas se opõem às brancas, elas se complementam, como se a pureza do sentimento materno coexistisse lado a lado com a vivacidade do amor da juventude. No dia em que deixasse Gina no esquecimento, aos olhos da mãe, essa seria a “maior traição” de Oriana, por não conservar a memória da filha, por não lhe ser fiel.

²²⁹ TELLES. *A noite escura e mais eu*, p. 141.

²³⁰ GAGNEBIN. *Lembrar escrever esquecer*, p. 44.

²³¹ TELLES. *A noite escura e mais eu*, p. 142.

O simbolismo que permeia a “rosa”, já mencionado, apresenta outras conotações que se fazem relevantes e que podem lançar luz à leitura do final do conto:

É preciso, [diz Mircea Eliade], que a vida humana se consuma completamente, para esgotar todas as possibilidades de criação ou de manifestação; se vem a ser interrompida bruscamente, por uma morte violenta, tenta prolongar-se sob uma outra forma: planta, flor, fruta.²³²

Gina tem sua vida interrompida bruscamente, na flor da idade, via suicídio; de certa forma, as rosas postas reiteradamente em seu túmulo, ora pela mãe, ora por Oriana, significam metaforicamente essa vida que tenta prolongar-se, que ainda existe ao menos nas lembranças de ambas. Enquanto houvesse flores em seu túmulo, a memória de sua vida estaria resguardada.

3.1.3 “Noturno amarelo”

Para Fábio Lucas, em muitos escritos lygianos o sobrenatural aparece aderido ao real, sem que o leitor consiga discernir com clareza os limites entre ambos.²³³ Para Paes, mesmo quando se utiliza do fantástico em seus textos, Fagundes Telles acaba por conduzir sua temática para o desencontro humano:

Na vertente fantástica da obra de ficção de Lygia Fagundes Telles, o desencontro, amiúde registrado pelo sismógrafo da premonição, entre o natural e o sobrenatural, o verossímil e o inverossímil, abre uma fresta metafísica que a sutileza de sua arte desdenha alargar. Mesmo porque, por essa fresta, só se pode olhar com os olhos da imaginação, e a olhos que

²³² CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 789.

²³³ LYGIA Fagundes Telles: a inventora de memórias.

tais (...) interessa menos ver aquilo que se mostra que aquilo que reluta em mostrar-se.²³⁴

O conto “Noturno amarelo” é um destes escritos que se vale do fantástico como recurso literário para desvelar aspectos ocultos das relações humanas. Trata-se de uma mistura da memória com o insólito, contudo, ao longo da narrativa, as desavenças de Laura, a protagonista, com seus familiares e seu passado são superadas: reatam-se laços, pessoas se perdoam por meio de um encontro “sobrenatural” empreendido num lugar “fora do tempo”.

Laura é uma mulher atormentada pelo passado: numa noite em que ia a um jantar com seu namorado, o carro pára em plena estrada. Enquanto ele tenta consertá-lo, ela passa por uma experiência na qual se reconcilia com seus “fantasmas” do pretérito: “Quando me lembro dessa noite (e estou sempre lembrando) me vejo repartida em dois momentos: antes e depois.” O antes seria o tempo no qual ela vivia imersa na pequenez das coisas: pequenas palavras, pequenos gestos, pequenos amores, culminando em Fernando, que naquele momento pensava apenas em consertar o carro para dar prosseguimento à viagem, imaginando o que teriam para o jantar. Laura, narradora-personagem, reflete sobre o jeito de Fernando fazer perguntas, como quando indagava se alguém tinha se lembrado de comprar um novo fio dental. A partir da simples menção a tal objeto, ela reflete:

...é que ele se enredou lá dentro (...) e quando o fio se enreda desse jeito, nunca mais!, melhor jogar fora e começar outro rolo. Não joguei. Anos e anos tentando desenredar o fio impossível, medo da solidão? Medo de me encontrar quando tão ardentemente me buscava?²³⁵

²³⁴ PAES. Ao encontro dos desencontros, p. 83.

²³⁵ TELLES. *Mistérios*, p. 162.

O fio dental entra em cena como metáfora: os fios que se enredam simbolizam os fios da vida de Laura, que passou anos e anos tentando desenredar seu passado e seus relacionamentos, mas, por medo de se sentir sozinha, adia o encontro com sua essência, sem coragem de se encontrar. Ainda que tal objeto não se configure como “ponte” no processo de rememoração, ele é responsável por desencadear a reflexão de Laura sobre quem verdadeiramente era, o que irá possibilitar o encontro com seu passado.

O medo e ao mesmo tempo o desejo profundo de se reencontrar, atração e repulsa simultaneamente por seu passado, por se defrontar com suas verdades, tudo isso faz com que Laura caminhe em direção *daquele lado*. Atraída pelo perfume de uma dama-da-noite – a flor é o “sismógrafo da premonição” de que nos fala Paes –, a personagem desemboca numa casa que reconhece: “Segui pela vereda. Tão familiar. Como a casa lá adiante, lá estava a casa alta e branca *fora do tempo*, mas dentro do jardim.” A expressão sublinhada é significativa: Laura cai num espaço simbólico, uma casa que já conhecia, mas que se presentificava por força de sua imaginação, pois não estava ali concretamente. Na verdade, era uma representação mental que se fazia necessária para que ela pudesse realizar o tão almejado encontro consigo mesma, possível somente se ela pudesse, primeiramente, encontrar-se e desculpar-se com os seus. A passagem tem marcas intratextuais com outro conto, “A mão no ombro”, em que o homem é “cortejado” pela morte, que o convida a conhecê-la. O convite se dá através de um sonho no qual ele adentra um jardim misterioso, e não se sabia se era manhã ou se estava anoitecendo, se era primavera ou outono: “Um jardim fora do tempo mas dentro do meu tempo, pensou.”²³⁶ Tanto a casa de “Noturno amarelo” como o jardim de “A mão no ombro” estão fora do tempo. Porém, no primeiro, a casa está dentro do jardim – reforçando mais uma vez a importância de tal cenário na obra

²³⁶ TELLES. *Mistérios*, p. 193.

de Fagundes Telles, configurando-se como um dos principais elementos de seu mitoestilo – e, no segundo, é o jardim, cenário do qual a morte se apropria para fazer-lhe o convite, que está dentro do *seu* tempo, ou seja, da subjetividade, da interioridade da personagem. Segundo Chevalier e Gheerbrant, “o jardim aparece muitas vezes nos sonhos como a feliz expressão de um desejo puro de qualquer ansiedade”.²³⁷ De certo modo, ao ver a casa “fora do tempo mas dentro do jardim”, é como se Laura sonhasse acordada e ingressasse em outra temporalidade, outro caminho, o do insólito. E seu desejo puro é, de fato, a reconciliação com seu passado.

As informações sobre Laura surgem de modo disperso, através de pistas textuais ou fragmentos de diálogos das personagens. Ao abrir o portão, é recebida por Ifigênia,²³⁸ a empregada, que cheirava a bolo de fubá. Aqui, parece ser o “cheiro da memória” que vem ao encontro de Laura, e isso remete ao conto “Papoulas em feltro negro”, onde a protagonista recorda-se de Natividade pelo cheiro de urina guardado na memória, pois ela urinava na cama. Em “Noturno amarelo”, Ifigênia é quem lhe conta que Rodrigo, seu antigo noivo, saíra do sanatório, tinha parado de beber e não mais tentara suicídio. E, na varanda, Laura evita ficar exposta à luz da janela, como se ainda não estivesse pronta para se submeter à luz do conhecimento. O “amarelo” do título já indica luminosidade, claridade, a revelação de si mesma a que Laura vai sendo gradativamente submetida ao longo do conto.

É ainda Ifigênia que conduz Laura pelo corredor que leva à sala onde estão todos. O corredor é o caminho, é a passagem que leva ao entendimento de seu passado: “ponte

²³⁷ CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 514.

²³⁸ Esse nome é recorrente na ficção de Fagundes Telles, ainda que por vezes apareça com variações.

silenciosa se oferecendo para me transportar ao âmago, do quê?!”²³⁹ Através dele realiza uma travessia, reconhece cada objeto da casa em que habitara. É a empregada ainda quem dá a primeira pista ao leitor de que algum tempo havia se passado, pois ao indagar a “dona Laurinha” o porquê de ter cortado o cabelo, ela lhe responde: “É que eu não sou mais aquela juvenzinha.”

Como numa espécie de “palco armado”, as personagens compõem uma a uma a cena: Ducha, a irmã; Eduarda, a prima; o avô, a avó... Há uma indefinição de tempos: “O passado confundido no futuro que me vinha agora na fumaça cálida da lareira.”²⁴⁰ A sala é cheia de espelhos, e Laura não apenas se vê refletida neles, mas sua essência. A fumaça da lareira dá um tom evanescente ao cenário, e ao final, quando Rodrigo, o último com quem se reconcilia, adentra a sala, o fogo se reaviva “num último esforço”, para em seguida se apagar para sempre. Note-se que, na China antiga, a fumaça “tinha papel de purificação ritual, tanto quanto a água e o fogo”.²⁴¹ Ou seja, a fumaça é mais um elemento a completar o cenário, o “ritual de purificação” ao qual à personagem vai sendo submetida gradativamente, à medida que encontra cada um dos seus familiares.

Nessa fusão de tempos é como se Laura mesclasse as informações armazenadas sobre cada um dos familiares e as atualizasse, como se o reencontro fosse, de certa forma, uma projeção, a realização de uma expectativa do que cada um se tornaria num futuro que ela não chega a conhecer, pois abandona a família e nunca mais volta. Tanto que Ifigênia aparece com a mesma bondade de dantes, Ducha está mais crescida, aperfeiçoando-se no balé, Eduarda com um novo noivo, Rodrigo refeito de sua traição... Em certo momento,

²³⁹ TELLES. *Mistérios*, p. 164. Em “Uma branca sombra pálida” o corredor também significa possibilidade de entendimento, entre mãe e filha.

²⁴⁰ TELLES. *Mistérios*, p. 166.

²⁴¹ CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 453.

Laura chega a dizer que o tempo não alcançava a Avó, e que todos estavam iguais: felizes, prosseguindo com normalidade suas vidas. Na verdade, essa é a projeção que ela criara para apaziguar sua consciência. Fica tão emocionada que acaba por chorar, sem saber se é a Laura de ontem ou a de hoje quem chorava:

Enxuguei depressa os olhos na barra do seu avental e recuei, não era estranho? Na cambraia alvíssima, nenhuma marca da minha pintura, só o úmido limpo das lágrimas. Fiquei sem saber que olhos tinham chorado, se os atuais ou os de outrora.

E me vi a mim mesma, tão mais velha e ainda guardando uma ambígua inocência (...) Um ou outro elemento esclarecedor, que eu já tinha ou ia ter, me advertia que era nova essa noite antiga.²⁴²

Essa noite se faz nova para a personagem porque significa *renovação*: é nessa noite fora do tempo cronológico, mas dentro do tempo subjetivo, intimista da personagem, que ela se reconhece e tem a oportunidade, daí em diante, de, quem sabe, prosseguir sua vida com menos culpa por ter feito sua família sofrer de diversas maneiras, como resume Ducha: “Não veio buscar Ifigênia que queria cumprir a promessa, não trouxe meu espelho, roubou a torre do Avô, roubou o noivo de Eduarda e não visitou a Avó! É demais! (...) E ainda por cima faz a *femme fatale*...”²⁴³

A história pessoal de Laura se mostra permeada pelo signo da traição. Os laços que a personagem outrora mantivera com as pessoas de seu convívio exibiam traços de competitividade: primeiro renega o amor de Rodrigo, que a convidara para integrar seu mundo pessoal, depois o trai com o noivo de Eduarda, e depois se envolve com Fernando, que já não a satisfazia. Conforme assinala Santiago:

²⁴² TELLES. *Mistérios*, p. 166-167.

²⁴³ TELLES. *Mistérios*, p. 173.

Na gramática da ficção curta de Lygia, laços, complicações, combinações, substituições, repetições e competições são algumas e muitas das figuras retóricas que se transformam em matéria efetiva do conhecimento da vida sensual humana. Conhecimento da vida no que ela tem de carne. Vale dizer, conhecimento que temos da carne da vida e do correr do tempo.²⁴⁴

A todos traíra e abandonara de alguma forma, e por isso se sentia culpada e com a necessidade de encará-los de frente, como o faz com a prima, numa tentativa bem-sucedida de justificar-se. O interessante é que todos a perdoam. A pulseira, argola de ouro que Eduarda usava, fica presa no vestido de Laura, e a prima lhe dá de presente, como símbolo de “nova aliança” entre as duas. O objeto tem um papel significativo no que diz respeito aos limites entre real e irreal no conto. Bem como o relógio, que na sala marcava nove horas em ponto. Para o crítico Óscar Lopes:

A ficção de Lygia vem cada vez dando mais importância a esta relação nós-objetos (...) Os objetos são cada vez mais, em L.F.T., *coisas-sinais* sem deixar de ser coisas. São elementos de composição de um drama tão importantes como uma atitude, um esgar, uma fala. (...) Temos intimidades insuspeitas com as coisas, como com as palavras. Elas dizem mais do que aquilo para que pretendemos usá-las...²⁴⁵

A pulseira simboliza a reconciliação com a prima, ou melhor, com o passado; ela significa o perdão que tanto Laura almejava por parte de Eduarda. Ao mesmo tempo, mostra a fragilidade no texto lygiano entre o que é da ordem do real e o que é da ordem do ilógico, pois eles se intercambiam e fazem com que, mais uma vez, a ambigüidade se instale no texto literário.

A avó também desempenha uma função importante no conto, ainda que isso seja visualizado nas entrelinhas: “Agora procurava me acalmar no mesmo tom com que vinha me dizer, na hora do boa-noite, que não tem nada essa história de fantasmas, isso tudo é

²⁴⁴ SANTIAGO. A bolha e a folha, p. 103.

²⁴⁵ CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, p. 119. (grifo meu)

invenção, minha bobinha, vamos, durma.”²⁴⁶ É como se a avó dissesse à neta para abandonar os próprios fantasmas, que parasse de se cobrar e de se assustar com a Laura antiga. Ou seja, para deixar definitivamente de lado o passado, pois tudo acabara bem. É a avó também que toca ao piano a música, de sua autoria, que dá título ao conto: Noturno amarelo. Como o nome sugere, faz menção ao ambiente noturno em que os acontecimentos se desenrolam. Aliás, o cenário da noite é frequente em textos que mantêm relações com o fantástico. Em outros contos de Fagundes Telles isso se verifica, como em “As formigas”, por exemplo.

Por fim, Rodrigo, o ex-noivo, adentra a sala: “Passei a noite me desculhando, só faltava você. Oh Deus! como eu precisava desse encontro...”. Apesar do sentimento de culpa que faz Laura se sentir “uma coisa miserável”, a protagonista acaba por se reconciliar também com ele: “Nem precisamos falar. Dentro de mim (e dele) agora era só a calma.” Após o encontro, o rapaz desaparece. E o conto se encaminha para o desfecho:

Tudo então aconteceu muito rápido. Ou foi lento? Quando olhei de novo, a sala já estava vazia. Vi o jogo de xadrez interrompido ao meio.²⁴⁷ O piano aberto (ela terminou o Noturno?) e o livro em cima da lareira. A xícara pela metade. A fivela de Duchá esquecida no almofadão. A pirâmide. Por que os objetos (os projetos) me comoviam agora mais do que as pessoas? (...)

Saí pela porta da frente e antes mesmo de dar a volta na casa já tinha adivinhado que atrás da porta por onde todos tinham saído não havia nada, apenas o campo.²⁴⁸

²⁴⁶ TELLES. *Mistérios*, p. 170.

²⁴⁷ No conto “A ceia” também o jogo de xadrez fica interrompido e a xícara, pela metade.

²⁴⁸ TELLES. *Mistérios*, p. 174-175.

Lamas sucintamente define o fantástico em literatura:

De modo breve, pode-se considerar o fantástico como um universo de aspectos supra-reais, insólitos e ilógicos que revelam o rompimento das leis naturais e da realidade cotidiana. No texto fantástico, há uma incerteza na região fronteira entre real e irreal, mágico e racional, verossímil e inverossímil.²⁴⁹

Como se percebe pelos excertos do conto aqui citados, há uma série de elementos da ordem do ilógico: o espaço da casa que Laura adentra vai se diluindo pela narrativa. As personagens saem por uma porta que leva a um campo vazio; o jardim não era mais jardim sem o portão; a vereda fora desembocar na estrada. O cheiro da flor que a atraía não mais existia. É como se todo esse espaço tivesse aparecido com a única função de ser cenário para que ela e os seus “fantasmas” se reconcilhassem. Também o tempo é mágico: o relógio da sala da casa marcava nove horas; quando Laura retorna ao carro (o companheiro nem dera por sua falta), descobre que eram nove em ponto. Além disso, a argola de Eduarda, elo entre os dois mundos – o mágico e o real – com Laura permanece. Há um outro elemento que causa estranhamento: um menino que aparece brincando na sala e que, ao final, é conduzido para fora por Ifigênia. Não há qualquer explicação por parte de nenhuma personagem sobre quem seja esse menino, símbolo infantil que pode remeter às lembranças antigas da personagem, talvez a um tempo em que ela, ainda jovem, compartilhava do convívio familiar. De qualquer modo, trata-se de um elemento da ordem do ilógico.

Ao final, o momento de “epifania” se acaba, e tão apagada quanto o lustre está a lareira. Mas Laura já não é a mesma: livrara-se do peso de sua culpa, que se lhe afigurava como um tormento, pois a expia nesse “encontro mágico” com seu passado, no processo de autoconfissão que realiza.

²⁴⁹ LAMAS. *O duplo em Lygia Fagundes Telles*, p. 33.

3.1.4 “Helga”

“Helga” é um dos contos preferidos de Lygia Fagundes Telles. Para a escritora, a personagem que dá título ao conto é injustiçada pelos leitores, que não lhe dedicam a devida atenção. Neste texto, nascido de uma notícia de jornal lida sobre a Segunda Guerra, Paul Karsten, ou Paulo Silva, há muito esquecera episódios marcantes de seu passado, os quais retoma sob a ótica do presente, ou seja, daquele que, no “hoje” narrativo, projeta-se em direção ao passado. Desse pretérito emergem lembranças devido ao sentimento de culpa que o protagonista demonstra sentir.

A narração de Paul Karsten, desde o início, se pauta pelo caráter do que lhe é mais conveniente relatar, de modo semelhante ao narrador de *Memórias do cárcere*: “Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente.”²⁵⁰ Tal assertiva poderia ter sido proferida pelo protagonista de “Helga”. O episódio principal do conto, por exemplo, indicativo de sua culpabilidade aos olhos da sociedade, a saber, o roubo da perna mecânica de sua esposa na noite de núpcias, é adiado e só se revela quando não há mais possibilidade de tal adiamento. Nas primeiras linhas o protagonista anuncia que ainda é “cedo para falar sobre a perna que vai exigir explicação”, e que “sem esclarecimento tudo será apenas crueldade”.²⁵¹ Assim, tenta justificar-se perante o leitor, advertindo-o de que há muitas coisas que envolvem o episódio da perna, como a viagem, a guerra... Como se dissesse: Não me julgue de antemão, caro leitor. Paralelamente há episódios e detalhes que Paul menciona de relance, e há outros que

²⁵⁰ Graciliano Ramos *apud* MIRANDA. *Corpos escritos*, p. 121.

²⁵¹ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 37.

se repetem: a beleza de Helga, que é comparada a cerejas da primavera, cogumelos etc., é exaustivamente reiterada ao longo do conto e, nas palavras do narrador, “deve ser lembrada sem enfado quantas vezes for necessário”. Já os crimes de guerra que cometeu não merecem atenção na narrativa, como se fossem aspectos secundários.

Vejamos como se constrói a narrativa. Paul começa por explicar suas origens: era filho de mãe alemã e pai brasileiro, que não conhecera. Vários fatos são mencionados com o intuito de amenizar a culpa do narrador e de torná-lo menos sórdido aos olhos dos leitores. De certo modo, pode-se dizer que sua descendência aparece no conto também com esse intuito, como a indicar que, desde o início, a personagem passara por uma trajetória de agruras: sequer conhecera o pai, e a mãe era malvista pelo fato de ter se casado com um brasileiro. A ausência do pai parece indicar a ausência de modelos, pois a figura paterna agrega no imaginário cultural os valores de ética, trabalho, respeito etc. Segundo Ricoeur, “o pai figura na simbologia menos como genitor igual à mãe do que como aquele que dá as leis”.²⁵² Ou seja, desde cedo o protagonista é privado do contato com a lei, com a ordem, “fonte de instituição” simbolicamente. O relato parece sutilmente agregar mais uma justificativa para que o leitor não o julgue tão duramente.

Sabe-se que Paul Karsten empreende três viagens à Alemanha nazista, onde diz ter conhecido a amizade, o amor e o ódio a judeus e comunistas. Contudo, não entra em detalhes: “Não vou contar minha guerra, Polônia, França, Grécia, Rússia...”. Essa supressão na narrativa é significativa: a personagem parece compartilhar com as idéias hitleristas, mas é como se isso não fosse importante para o desenrolar da narrativa a que se propõe. Se não o é para o enredo em si, talvez o seja para delinear alguns traços da personalidade de Karsten: “Nela [na Guerra] fiz mais ou menos tudo o que os outros fizeram e até menos do

²⁵² Paul Ricoeur *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 678.

que vi ser feito em matéria de luta ou crime”, o que revela que ele teria participado das crueldades nazistas.

A temática central do conto é a memória como forma de punição. A perna é o objeto que simboliza a culpa da personagem, o traço neurótico que permeia seu imaginário e o faz recordar de Helga. A obsessão que Paul mantém em relação a ela aparece sempre por meio dessa lembrança metonímica.

Confesso que durante muito tempo não sei em qual pensei mais, se na que tinha ou se na que perdera. (...) Curioso é que hoje já não consigo lembrar qual a perna que Helga perdera, se a direita ou a esquerda. E dizer que durante anos não houve dia nem hora que Helga não aparecesse no meu pensamento. Acha meu analista que os esquecimentos parciais são freqüentemente formas sutis de autopunição. Não sei se isso é verdade mas sei que agora que resolvi evocá-la não posso impedir que a todo instante ela cruze estas linhas antes do momento exato em que devia comparecer.²⁵³

Curiosamente, há uma lacuna em tal lembrança: um detalhe significativo simplesmente é esquecido, qual perna Helga perdera. Lembra-nos Ricoeur que “nem todo aquele que busca encontra necessariamente [o que procura]. O esforço de rememoração pode ter êxito ou fracassar.”²⁵⁴ Para o autor, se se consegue ser bem-sucedido em tal esforço, a memória é “feliz”. Karsten, contudo, apresenta um processo de rememoração repleto de lacunas. No conto em questão as lembranças apresentam falhas, e seu relato é uma seleção de recordações e detalhes que ele realmente quer compartilhar com o leitor.

Figura importante no texto é o analista, para quem tal esquecimento se configuraria em autopunição. A lembrança de Helga e a necessidade de Paul Karsten “vomitar” seu relato, guardado durante anos, são dotadas de tal força que ele atropela a narrativa, e as

²⁵³ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 38-39.

²⁵⁴ RICOEUR. *La memoria, la historia, el olvido*, p. 48.

lembranças emergem antes do tempo previsto. Há uma “rememoração instantânea”, que seria o grau zero da busca, em contraposição à “rememoração laboriosa”, utilizando os conceitos expressos por Henri Bergson.²⁵⁵ Para Ricoeur, “lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em sua busca”.²⁵⁶ Paul Karsten não necessita ir em busca de suas lembranças, elas se lhe apresentam instantaneamente, ainda que não sejam inteiriças. Há dois movimentos memorialísticos: se por um lado não realiza um “esforço de memória” propriamente dito, pois as lembranças se lhe sucedem umas às outras, por outro a busca empreende-se no sentido de preencher os vazios de suas reminiscências, mas não tem êxito.

A perna tem tal relevância no relato do narrador que se configura como um eixo central na conexão entre passado e presente, entre a experiência vivida e aquilo que é narrado. Para Calvino:

A partir do momento em que um objeto comparece numa descrição, podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se como o pólo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis. O simbolismo de um objeto pode ser mais ou menos explícito, mas existe sempre. Podemos dizer que numa narrativa um objeto é sempre um objeto mágico.²⁵⁷

A perna é o “objeto mágico” de que nos fala Calvino: o elo da cadeia lembrança-sentimento-experiência vivida. Na trajetória da memória de Paul Karsten, ela é o nó, o pólo para o qual convergem todos os significados das lembranças do narrador. É também o marco divisório no “eu” do narrador, que era um antes de vendê-la e tornara-se outro após concretizar o ato cruel, “seu crime de guerra, pessoal e por conta própria, mas fora do lugar e com a pessoa errada”. Quando Paul se lembra de Helga, tal memória relaciona-se com a idéia de uma memória corporal, pois a cicatriz, a marca que o faz recordar-se dela é

²⁵⁵ Henri Bergson *apud* RICOEUR. *La memoria, la historia, el olvido*, p. 48.

²⁵⁶ RICOEUR. *La memoria, la historia, el olvido*, p. 20.

²⁵⁷ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 47.

justamente a falta da perna ou detalhes associados a isso: “Há um pormenor que me ocorre com tamanha insistência que fico às vezes pensando, pensando e não descubro por que me lembro tanto das unhas do seu pé pintadas com esmalte rosa.”²⁵⁸ Há um vínculo entre memória corporal e memória do lugar: tudo se passou na Alemanha de Hitler, e tal marca de espaço e tempo cronológico encerra em si a lembrança da figura de Helga que, por sua vez, encerra em seu corpo – também lugar de memória – a memória da falta, da ausência. Ou seja, para Paul, lembrar-se da Alemanha hitlerista significa lembrar-se de Helga e do roubo da perna mecânica.

Muitas vezes, a simples lembrança de algo que se passou pode ser considerada um indício de que sua integridade é impossível de ser mantida, ou seja, a experiência vivida nunca é trazida intacta ao presente narrativo. Beckett, em seu estudo intitulado *Proust*, afirma: “O homem de boa memória nunca se lembra de nada, porque nunca se esquece de nada.”²⁵⁹ Levando à última instância a afirmação, a humanidade inteira não teria boa memória, pois estamos sempre nos lembrando, empreendendo esforços para manter vivas lembranças das quais nos esquecemos. Paul Karsten não é homem de boa memória: ele tenta organizar os acontecimentos, mas não o consegue. “Como é difícil reconstituir os acontecimentos! Lembrar o ano em que tudo aconteceu já exige esforço. Distribuir os fatos pelos meses não consigo. Mas ordenar os sentimentos é para mim totalmente impossível.”²⁶⁰ Segundo Ricoeur, “o esforço de memória é, em grande parte, esforço de datação: quando? Desde quando? Quanto tempo isso durou?”²⁶¹ A personagem não

²⁵⁸ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 39.

²⁵⁹ Beckett *apud* MIRANDA. *Corpos escritos*, p. 119.

²⁶⁰ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 42.

²⁶¹ RICOEUR. *La memoria, la historia, el olvido*, p. 63-64.

consegue responder a essas perguntas, nem sabe definir, com exatidão, a seqüência cronológica dos acontecimentos.

Por fim, chegamos à expiação do crime de guerra pessoal cometido por Karsten. Nada que conduza a um arrependimento sincero por parte da personagem: ao contrário, ao vender a perna mecânica de Helga, Paul enriquece e volta para o Brasil, anistiado e rico, mas, segundo ele, com “pouca fé e imaginação amortecida”:

A única maneira que encontrou de expiar o crime do jovem Paul foi tornar-se um cidadão exemplar. Hoje, o analista explica que simplesmente procuro e encontro, na insipidez da virtude, a punição de Paul Karsten e de seus camaradas.²⁶²

A culpa é um sentimento que ronda o protagonista, e ele se autopune: “Quanto ao amor por Helga, afirma o analista que não passa de um recurso autopunitivo que resolvei imaginar.”²⁶³ Tanto é que, se amasse Helga de verdade, não teria roubado sua perna mecânica. Assim, Paul fantasia a beleza e o amor que supostamente sente por ela, o que torna sua lembrança ainda mais dolorosa. Preso ao sentimento de culpa, não sai do lugar, ou seja, sente-se fadado à repetição doentia de suas lembranças, sem contudo promover uma mudança significativa de pensamento ou de postura:

Como já o ressaltou Nietzsche (...), quando há um enclausuramento fatal no círculo vicioso da culpabilidade, da acusação a propósito do passado, não é mais possível nenhuma abertura em direção ao presente: o culpado continua preso na justificação, ou na denegação, e quer amenizar as culpas passadas...²⁶⁴

²⁶² TELLES. *Antes do baile verde*, p. 43.

²⁶³ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 42.

²⁶⁴ GAGNEBIN. *Lembrar escrever esquecer*, p. 102.

O discurso de Paul Karsten ao longo do texto é permeado pela ambigüidade: ao mesmo tempo em que se assume culpado frente ao leitor, pede a ele que ouça toda a história antes de condená-lo. Paralelamente, arranja mecanismos de autopunição, como os esquecimentos parciais e o suposto amor por Helga.

3.1.5 “A sauna”

O cheiro de eucalipto é a mola propulsora para que o protagonista de “A sauna” comece a revolver suas lembranças. É o perfume de Rosa, antiga amante, cujo processo de espoliação ele empreende até as últimas conseqüências. Tudo tem início quando ela posa para o artista ainda iniciante, e ele realiza seu melhor retrato. À maneira de Luisiana de “Apenas um saxofone”, o homem se indaga: “Por onde andam ambos [Rosa e o retrato] é o que eu gostaria de saber, não foi há mais de trinta anos?”²⁶⁵

O retrato perdido – no final do conto, o homem confessa que não o deu para Rosa, conforme dissera a Marina, sua esposa, mas o vendera – é o “objeto biográfico” que não permanece:

São estes os objetos que Violette Morin chama de objetos biográficos, pois envelhecem com o possuidor e se incorporam à sua vida: o relógio da família, o álbum de fotografias, a medalha do esportista (...) Cada um desses objetos representa uma experiência vivida, uma aventura afetiva do morador.²⁶⁶

Não permanece também o espaço em que tudo se deu, e que Marina insiste em conhecer. A casa onde moraram, a janela onde Rosa posou, mais especificamente, é o

²⁶⁵ TELLES. *Seminário dos ratos*, p. 47.

²⁶⁶ BOSI. *O tempo vivo da memória*, p. 25-26. Nos textos lygianos, como se depreende pelos exemplos citados por Bosi, há muitos objetos biográficos: saliente-se o álbum de fotografias no conto “O espartilho” e a medalha do conto homônimo.

“lugar de memória” por excelência, agora transfigurado, pois ali construíram um edifício sombrio.

E se me veio um certo alívio (passou, passou) tive a sensação meio angustiante de que alguma coisa me fora tirada, o quê? Como se a casa guardasse o período daquelas primeiras aspirações, tanta energia, planos, enquanto vivesse a casa esse passado estaria intacto...²⁶⁷

A casa é o rastro material do passado do narrador e das lembranças que cercam a figura de Rosa. Para Pierre Nora, a memória guarda relações estreitas com as coisas que a significam: “A memória se enraíza no concreto, no espaço, gesto, imagem e objeto.”²⁶⁸ Ao mesmo tempo em que sente um certo alívio ao perceber que o lugar, o “santuário” de suas recordações já não existia, a personagem Iyguiana sente uma certa angústia. Esse sentimento paradoxal se explica porque a casa guardava não apenas o rastro de tudo de negativo que fizera a Rosa, mas também as primeiras aspirações e esperanças do casal. Agora, no presente de sua narração, o pintor, não tão jovem mais, já conseguira a fama e o dinheiro almejados no início da carreira:

...um simpático pintor da moda. Não da primeira linha, mas a burguesia média em ascensão pensa que é da primeira e compra o que eu assinar. Mas enriqueci, não enriqueci? Não era isso o que eu queria, merda! Então, não se queixe, tudo bem, qual é o problema?!²⁶⁹

Como se depreende na leitura dessa passagem, materialmente a personagem se satisfaz ao longo da vida, mas algo parece fora de lugar. O homem sente que há um problema, responsável pelo próprio relato que ele inicia ao adentrar a sauna e sentir o cheiro que lembra Rosa: a culpa por tê-la abandonado da maneira mais vil possível. Nesse ponto, a personagem é semelhante à do conto “Se és capaz”, que paga um preço alto por

²⁶⁷ TELLES. *Seminário dos ratos*, p. 49.

²⁶⁸ Pierre Nora *apud* BOSI. *O tempo vivo da memória*, p. 16.

²⁶⁹ TELLES. *Seminário dos ratos*, p. 48.

não ter seguido as lições éticas do avô, enveredando por um caminho de ambição e sofrimento ao mesmo tempo.

A culpa do homem advém do fato de, para enriquecer e concretizar seus projetos, ter usurpado tudo de Rosa: ela trabalhava numa farmácia de homeopatia e morava numa casa com o tio; quando ele aparece, sai do emprego para ajudá-lo a montar suas molduras e interna o tio mudo num asilo, porque o amante precisava de espaço para montar seu ateliê. Quando Rosa engravida, a solução é vender a casa para fazer o aborto e ajudar na viagem do companheiro, que ia estudar na Europa. Lá ele conhece Marina, com quem se casa, e nunca mais tem notícias de Rosa, que fica sem nada, por ter se dedicado a um amor que só lhe trouxe sofrimento. É a abnegação em pessoa: resignada, a tudo suporta até o último instante. Sem família, sem casa, sem trabalho, sem filhos e sem seu grande amor, some no mundo, sem deixar pistas. Note-se a semelhança entre essa personagem e o saxofonista de “Apenas um saxofone”: o paradeiro dele também é incerto, não se sabe se ele se matou ou simplesmente desapareceu. Ambos, contudo, obedecem aos amantes manipuladores, e têm suas vidas destroçadas por se entregarem sem questionamentos.

A antítese do comportamento de Rosa encontra-se em Marina, cujo discurso feminista desestrutura as convicções do narrador. Para ela, era preciso se conhecer, enfrentar a verdade. Ao que o narrador retruca: “Assumir o quê? Rosa precisava era de um homem, como todas...”.²⁷⁰ A leitura dos discursos do narrador e de Marina ao longo do conto esboçam a dicotomia que se constrói no interior deste texto: feminino *versus* masculino. Se, por um lado, há o binômio machismo *versus* submissão feminina (o narrador e Rosa), por outro, o protagonista encontra seu oposto em Marina, a esposa que

²⁷⁰ TELLES. *Seminário dos ratos*, p. 52.

antigamente só pensava em compras e agora “andava com idéias”, após se juntar a um grupo feminista.

Rosa Retratada, Rosa Anêmica, Rosa Laboriosa, Rosa Homeopata, Rosa Particular... A coleção de epítetos que a personagem recebe ao longo do conto demonstra algumas de suas peculiaridades aos olhos de um narrador irônico: o fato de ser vegetariana, de trabalhar numa farmácia de homeopatia, de ser uma pessoa trabalhadora. Qualidades que, ao final, não são levadas em consideração pelo protagonista, que a abandona quando esta não tem mais nada para oferecer.

E, aos poucos, ele acaba por admitir que sempre recebeu muito mais do que deu, reconhecendo suas falhas. Para Lima,²⁷¹ a morte pode ter aqui um sentido mítico, pois o processo por que passa o protagonista de “A sauna” é semelhante à descida ao reino do Hades segundo descrita nos mitos antigos. Há uma tentativa de renascimento: assim como Orfeu desce aos infernos em busca de sua amada, a personagem Lygiana está em busca da “musa” perdida, do fervor inicial, da inspiração artística primordial, pois já não pinta como antes. No ambiente da sauna – onde passa por um suadouro físico que se transfigura em um “suadouro moral” –, o homem expurga seus “pecados” através do processo de rememoração pelo qual admite as mazelas cometidas no passado. Faz uma revisão de sua vida, recorda-se de Rosa, do antigo amigo de quem a roubara, do filho perdido: “As lágrimas escorrem e se misturam ao suor que me inunda a boca, estou chorando como nunca chorei e quero chorar mais, suar mais, verter tudo nesta porra de sauna...”.²⁷² Não se pode esquecer que a palavra “sauna”, em suas relações sinonímicas, significa transpiração, pôr para fora, sentido que complementa a leitura do conto.

²⁷¹ LIMA. *Condição humana e condição feminina segundo Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles*, p. 108.

²⁷² TELLES. *Seminário dos ratos*, p. 71.

Paes afirma que, no terreno do conto, “A sauna” seria o melhor exemplo dentre os textos de Fagundes Telles para se verificar o quão freqüentemente suas personagens “se entregam à prática do *mea culpa* como caminho de redenção e reforma interior”.²⁷³ O reconhecimento dos próprios erros funcionaria como uma catarse. Há passagens que ilustram com clareza o quanto as lembranças da personagem simbolizam um “peso”, um “fardo” de que, ao final, ele se verá livre: “Tenho a impressão de que carrego esse roupão há horas. Há anos.” E ainda: “Fico sabendo que estou com três quilos a mais, Uma parte desses três quilos o senhor vai perder daqui a pouco, ele anuncia e respondo que já estou perdendo, a sauna começou na entrada.”²⁷⁴

As alusões à cor verde são abundantes também neste conto, a começar por Rosa, que era vegetariana e trabalhava com homeopatia (que remete a plantas e vegetais). O sabonete na sauna é verde; o olhar de Rosa, ao ser retratada na janela, era verde-água, e seu cheiro, “verde-úmido”; o tubo de tinta também era verde. Em dado momento, ela chega a inventar um licor verde com um leve toque de menta. E também a letrinha nos frascos caseiros em que colocava suas invenções era verde.

Além do cheiro dominante de eucalipto, há ainda um outro detalhe que o faz se lembrar de Rosa: a música de um filme antigo que começa a tocar. O homem se lembra do dia em que foi ao cinema com ela e o quanto ela chorou ao final da fita. Lembrar-se de sua delicadeza o atormenta ainda mais, afinal, como fora capaz de fazer tanto mal a alguém que o amara tão incondicionalmente? À maneira de Paul Karsten, que se lembra sempre da beleza de Helga e do suposto amor que sentia por ela – invenções de uma mente que se autopune, segundo o analista do conto –, o protagonista de “A sauna”, provavelmente

²⁷³ PAES. Ao encontro dos desencontros, p. 80.

²⁷⁴ TELLES. *Seminário dos ratos*, p. 56.

também como uma maneira de autopunição, recorda-se das qualidades de Rosa e dos momentos nos quais ela renegou as próprias vontades para agradá-lo, como na sua noite de estréia como pintor. A essa altura, ela já estava feia, obesa, sem vaidade, e ele não poderia apresentá-la nos ciclos mais altos da sociedade. Ela insiste em ir, e ele acaba por seduzi-la, mais uma vez, fazendo-a compactuar com seu jogo sórdido:

É cedo ainda, melhor chegar quando todos já estiverem lá. Mas não fique assim tensa, tire o casaco, venha aqui no meu braço. (...) Nunca a penetrei antes assim tão fundo, nunca a tive tão completa num gozo que já era sofrimento. Como se adivinhasse (...) que era a nossa última vez. Cobri-a com o casaco e deixei-a dormindo. Ou fingindo dormir.²⁷⁵

Contudo, diferentemente de Karsten, que tenta o tempo todo justificar-se aos olhos do leitor, o pintor de “A sauna” reconhece de modo mais desvelado suas falhas e assume seus verdadeiros sentimentos:

Acho que nunca me entreguei totalmente, isso não, sempre ficava uma parte – menor ou maior? – de mim mesmo que olhava com lucidez a outra parte possuída. Essa história também de amar o próximo como a mim mesmo, não amei coisa nenhuma. Abstrações bestas, fantasias. Sempre recebi muito mais do que dei, concordo, estou sendo honesto.²⁷⁶

De modo semelhante a Gaby, do conto homônimo – que esperava envelhecer calma e despreocupadamente com Mariana –, e Laura, de “Noturno amarelo”, o protagonista de “A sauna” se ressentido de sua vida de traições, não apenas contra Rosa e Marina, mas também contra o amigo, de quem rouba a noiva, e de seu casamento falido. De certo modo, também lembra o protagonista de “Se és capaz”. Flagramos apenas um momento da vida do “pintor da moda” – ainda que não trabalhe mais com o mesmo vigor da juventude; contudo,

²⁷⁵ TELLES. *Seminário dos ratos*, p. 67-68.

²⁷⁶ TELLES. *Seminário dos ratos*, p. 69-70.

pelo distanciamento que há em sua relação com Marina, ele parece encaminhar-se para o mesmo fim do homem de “Se és capaz”, de Luisiana, de Gaby, personagens fadadas ao desencontro, à solidão, ainda que por vezes isso aconteça por escolha própria.

Após sua estréia como artista, o relato se encaminha para o desfecho: ele viaja para a Europa, Rosa vende a casa, lhe manda o dinheiro e some. O suadouro na sauna aumenta, e das recordações a personagem passa para o campo da reflexão: “As tentativas que fiz para deixá-la menos desajeitada. Menos suburbana. E agora que falo nessas tentativas, será que fiz tantas assim? Ou achei conveniente aquele seu retraimento, principalmente quando desandou a engordar?”²⁷⁷ Ou seja, no fundo, era oportuno mantê-la naquela posição de passividade e subserviência. Rosa seria o protótipo de “corpo imobilizado”, lembrando uma das categorias estudadas por Elódia Xavier em *Que corpo é esse?*, pois aceita passivamente, sem indagações, as arbitrariedades que o amante lhe impõe. A tudo acata, de tudo se priva, como se bebesse seu cálice de sangue até a última gota. A ensaísta, retomando Pierre Bourdieu em *A dominação masculina*, afirma que o que se tem no corpo imobilizado é uma violência simbólica sobre o corpo feminino, “através de ‘injunções continuadas, silenciosas e invisíveis’, que levam as mulheres a aceitar como naturais e inquestionáveis ‘as prescrições e proscricções arbitrárias’ impressas em seus corpos”.²⁷⁸ Para manter tal situação, a sociedade, em suas diferentes instâncias, trabalharia para isso. No conto, nota-se que o tio, o único parente de Rosa, em nenhum momento alerta a sobrinha sobre os perigos de seu relacionamento; ao contrário, também aceita passivamente a decisão do pintor e de Rosa de colocá-lo num asilo. Apesar de não gostar do amante da

²⁷⁷ TELLES. *Seminário dos ratos*, p. 69.

²⁷⁸ XAVIER. *Que corpo é esse?*, p. 77.

sobrinha, como este várias vezes percebera, não concretiza nenhuma ação que possa efetivamente ajudá-la.

À medida que as lembranças emergem, lembranças guardadas no “fundo lodoso da memória”, como no conto “Papoulas em feltro negro”, ele se sente mais limpo, ou seja, se despe de suas culpas num processo de “autoconfissão” – a sauna tem esse poder de abrir os poros, limpar o corpo: “...quando fico assim quieto a onda trevosa começa a subir lá dentro, miasmas de lembranças que nem têm mais forma de tão comprimidas, não distingo caras, palavras, mas só treva grudenta invadindo os vãos, as brechas.”²⁷⁹ No vestiário, um espelho toma toda a parede do fundo e complementa esse cenário de autodescoberta, de encontro com a verdade. Chevalier e Gheerbrant afirmam acerca desse objeto: “O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência...”²⁸⁰

Ao final, o pintor já não acredita mais ser capaz de fazer planos para o futuro, de realizar uma mudança de comportamento que incluísse fidelidade e disciplina. Rememorar foi um alívio, pois se vê momentaneamente livre de suas culpas, apesar de provavelmente continuar a levar a vida do mesmo modo como antes. Ele se sente melhor, liberto da amargura de que tais recordações o acometiam, mas apenas isso: “Sorrio para os meus pés enormes e comunico que estou um tanto enfraquecido, mas limpo.”²⁸¹ O homem se reconcilia com o passado e com suas culpas, mas tal arrependimento pelo que fizera não é o suficiente para promover uma mudança de caráter ou novas possibilidades para sua vida.

²⁷⁹ TELLES. *Seminário dos ratos*, p. 71.

²⁸⁰ CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 393.

²⁸¹ TELLES. *Seminário dos ratos*, p. 75.

Conclusão

Nesta dissertação pretendeu-se mostrar um pouco do universo ficcional de Lygia Fagundes Telles, mais especificamente no que tange às relações estabelecidas em seus textos – preferencialmente contos – com a questão da memória. Há um rol diversificado de personagens que rememoram e lidam com esse processo de maneiras distintas: pode haver um “esforço de memória” ou as lembranças simplesmente emergem. Tais recordações deixam marcas no sujeito que rememora: alguns se modificam, sentem-se aliviados, “limpos”, como os protagonistas de “A sauna” e de “Noturno amarelo”; para outros, o sentimento de culpa não pode ser apagado, como para Luisiana, de “Apenas um saxofone”, e Gaby, do conto homônimo. Para outros, ainda, rememorar equivale a dar um “último suspiro”, como o homem de “A janela”, que segue para a clausura de um hospício após rever pela vez derradeira o cenário em que viveu com o filho; ou como o protagonista de “O muro”, cujas lembranças nos instantes finais de vida o fazem escalar definitivamente o muro que separa a vida da morte.

Na literatura intimista²⁸² de Fagundes Telles, desfilam personagens e memórias fragmentadas: dos “vastos palácios da memória” que cada um guarda dentro de si, utilizando expressão de Santo Agostinho, não é possível extrair o passado de modo intacto, como imaginava este filósofo. O ato de rememorar é permeado pela linguagem, e também as vivências pessoais e contingências históricas interferem no processo. É assim que, por mais estranho que possa parecer – ainda que aos olhos da Psicanálise não o seja –, Paul

²⁸² A propósito do rótulo de literatura “intimista”, Sônia Régis adverte para o fato de que “toda representação é tanto intimista quanto realista”, e que, nos textos lygianos, a contemporaneidade histórica neles aparece imbricada à subjetividade das personagens e situações retratadas. Cf. “A densidade do aparente”.

Karsten não se lembra qual perna Helga perdera, se a direita ou a esquerda, ao contrário do protagonista de “A sauna”, que se recorda até mesmo do olhar de Rosa Retrutada quando ele a pintava. Cabe a indagação: por que alguns se recordam “mais” do que outros? Por que uns se recordam de detalhes ínfimos e esquecem detalhes mais significativos? O que estaria por trás do mecanismo da memória?

A memória é seletiva, sabemos, mesmo em se tratando de memória coletiva. Enquanto alguns recalcam a verdade, como a protagonista de “Papoulas em feltro negro”, outros precisam “confessar” sua culpa, ainda que sutilmente, como a mãe que perde a filha em “Uma branca sombra pálida”. Alguns rememoram e saem fortalecidos desse processo, para outros, rememorar não promove uma transformação, nem modifica sua condição de vida ou interiormente, como em “Gaby”.

À maneira do *pharmakon* de Platão, pode-se pensar: a memória é remédio ou veneno? Há muitas possibilidades de resposta a tal indagação: pode ser o antídoto contra o mal do esquecimento, como em “A janela”; pode ser um suspiro de alento, como em “O muro”; mas pode ser também o espinho doloroso da culpa, como em “Apenas um saxofone”, “A sauna” e “Noturno amarelo”. O encontro com o passado pode ainda significar um encontro com a verdade recôndita de cada um de nós, como em “Papoulas em feltro negro”, e pode simbolizar o apaziguamento da consciência, como em “Noturno amarelo”.

Enfim, no universo ficcional de Fagundes Telles, há aqueles que precisam se lembrar, aqueles que querem esquecer, e aqueles que se lembram nostálgicamente. Dentre os que se lembram com nostalgia de seu passado, há os que projetam nesse tempo alguns “paraísos perdidos”, principalmente o da infância. Mas pode ser também um tempo paradisíaco quando se viveu um idílio amoroso ou porque nele estão as pessoas que nos são

mais caras. Nesse tempo pretérito, não se pode esquecer dos “lugares de memória”: casas, jardins, chácaras, praias, escolas, outros países... Cenários que não são meramente ilustrativos, uma vez que oferecem subsídios para que o processo de rememoração seja desencadeado.

E destaque especial na literatura lygiana é dado aos objetos e detalhes aparentemente insignificantes que, ao longo das narrativas, demonstram seu poder de condensação e alusão. Remetem a pessoas, lugares e fatos ocorridos, à maneira da *madeleine* proustiana. Em muitos contos aqui estudados, os objetos são responsáveis não apenas por remeter a outros contextos, mas principalmente por desencadear o processo memorialístico. Mais do que seu sentido pragmático, eles se revestem de um simbolismo próprio, simbolismo este que pode apresentar variações nos diversos textos de Fagundes Telles. É o caso do jardim e da rosa, por exemplo, que apresentam conotações variadas em sua obra.

Da observação e/ou contato das personagens com esses “objetos de memória” surge um universo de reminiscências do qual, por vezes, sequer queriam lembrar-se, conforme reiterado aqui. No “mitoestilo” da autora, há, ainda, a significação própria que as cores assumem, sobretudo o verde: seja como símbolo de esperança, seja como símbolo de putrefação, de morte, ele aparece em muitos dos escritos dessa autora.

Conforme exposto, a obra de Lygia Fagundes Telles tem muito a contribuir – e contribuiu ao longo de décadas – no panorama da literatura brasileira e também para o estudo da memória. E não como autobiografia, ou memória de testemunho, mas como uma memória ficcional, inventada, recriada, e que reflete, por fim, a complexidade das relações humanas e da memória humana em seus “vaivéns” pelo presente, passado e futuro. Isso

porque seus textos esboçam vestígios de memória, seja ela corporal, física, sentimental ou mesmo imaginária.

Para concluir, creio que vale a pena rever um certo pensamento da escritora sobre a literatura que deixa claro sua preocupação política, no sentido de preocupar-se com o outro, de estabelecer uma “ponte” com seu leitor. Em entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, ao ser indagada sobre se a literatura melhora as pessoas, Lygia responde:

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. (...) Mas essa certeza de que posso servir ao próximo, essa esperança, não vai desaparecer enquanto eu for viva. É uma forma de amor. Acho que é isso. No fundo, a literatura é uma forma de amor.²⁸³

A autora conjuga apuro estético com engajamento social, ainda que não “levante bandeiras” explícitas em seus textos. Pretende simplesmente tocar no mais íntimo de cada leitor, nos sentimentos e memórias mais recônditas, levando-os a refletir sobre o mundo caótico e as relações conturbadas.

²⁸³ CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, p. 43.

Referências

Bibliografia completa de Lygia Fagundes Telles

Seleção. Organização, estudos e notas de Nelly Novaes Coelho. Rio de Janeiro: José Olympio/Instituto Nacional do Livro, 1971.

Capitu – roteiro para cinema. Co-autoria com Paulo Emilio Salles Gomes. São Paulo: Siciliano, 1993.

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.

Oito contos de amor. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

A disciplina do amor. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

A noite escura e mais eu. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Seminário dos ratos. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Mistérios. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Ciranda de pedra. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Verão no aquário. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

As meninas. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Antes do baile verde. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

A estrutura da bolha de sabão. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

As horas nuas. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Invenção e memória. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Durante aquele estranho chá: perdidos e achados. Organização Suênio Campos de Lucena. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Conspiração de nuvens. Organização Suênio Campos de Lucena. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

Entrevistas de Lygia Fagundes Telles

Lygia Fagundes Telles: artesã. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 5, n. 210, p. 4, set. 1970. Entrevista concedida a Zilah Côrrea de Araújo.

Lygia Fagundes Telles. Ontem, hoje e sempre: a imortal. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1002, p. 4, dez. 1985. Entrevista concedida a Patrícia Bins.

Lygia Fagundes Telles. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1133, p. 8-9, nov. 1989. Entrevista concedida a Ewerton de Paula.

A disciplina do amor. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 5, mar. 1998. p. 28-43. Entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, a Fábio Lucas, Moacyr Scliar, Edla van Steen, Adélia Prado e Carlos Augusto Calil.

Cult – Revista brasileira de literatura, São Paulo, Ano II, n. 23, p. 4-11, jun. 1999. Entrevista concedida a Fábio Lucas e Manuel da Costa Pinto.

Invenções da memória. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 73, p. 4-10, jul. 2001. Entrevista concedida a Suênio Campos de Lucena.

Na dor, a busca da beleza. *Revista EntreLivros*, Ano 3, n. 29, p. 27-31, set. 2007. Entrevista concedida a Julián Fuks.

Inventar é alegria do escritor. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/indices/livros/livrosmatéria>>. Acesso em: 3 set. 2007. Entrevista concedida a Almir de Freitas.

Lygia. Disponível em: <<http://portalliterat.terra.com.br>>. Acesso em: 31 ago. 2007. Entrevista concedida a Cecília Giannetti.

Lygia Fagundes Telles aprova adaptação de *Ciranda de pedra*. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada>. Acesso em: 29 abr. 2008. Entrevista concedida a Miguel Arcanjo Prado.

Bibliografia crítico-teórica

ALVES, Roberta Hernandes. *Inocência e experiência: os ritos de passagem em Lygia Fagundes Telles*. Dissertação (Mestrado) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. 202 p.

ANDRADE, Euclides Marques. Negra jogada amarela – ou do silencioso fragor. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 15, n. 807, p. 2, mar. 1982.

ARAÚJO, Wagner Corrêa de. Antes do baile verde. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 6, n. 230, p. 7, jan. 1971.

ASSIS, Júlio. Bons casos de uma vida. *O tempo*. Magazine. Belo Horizonte, 29 de maio/2002. Caderno Magazine, p. 1.

ATAÍDE, Vicente. Criação e técnica. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 7, n. 312, p. 3, ago. 1972.

_____. Notícias sobre Lygia Fagundes Telles. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 6, n. 243, p. 11, abr. 1971.

ÁVILA, Myriam. *Travessia para a memória*. [s.d.]. Inédito.

AZEVEDO FILHO, Leodegário. Lygia Fagundes Telles e as antenas da criação. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 13, n. 603, p. 4, abr. 1978.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BIANCHIN, Neila Roso. Espelho, espelho meu: uma leitura de *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles. *Travessia* – Revista do Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira – UFSC, Florianópolis, 21, p. 133-142, 1990.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória*. Ensaios de psicologia social. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 12. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOTELHO, Raquel Lima. O rito de iniciação nos contos “As cerejas” de Lygia Fagundes Telles e “Missa do Galo” de Machado de Assis. *Cadernos de Pós-graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 61-68, 2004.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 5, mar. 1998.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 3. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAMPOMIZZI FILHO, José. Seminários dos ratos. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, v. 12, n. 577, p. 9, out. 1977.

CANÇADO, José Maria. Expansão do vivido. *Folha de S.Paulo*, 28 maio 2000. Caderno Mais!, p. 20-21.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Itatiaia, 1993. v. I e II.

CARPEAUX, Otto Maria. Quarta capa. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. 23. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

CARROZZA, Elza. *Esse incrível jogo do amor*. São Paulo: Hucitec, 1992.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

CAVALCANTI, Ilane Ferreira. Relações familiares em *Verão no aquário* e *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). *Gênero e representação na literatura brasileira*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras/Estudos literários da UFMG, 2002. (Coleção Mulher e Literatura, v. II)

CHAUÍ, Marilena. Apresentação. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 12. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

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

COELHO, Nelly Novaes. *As horas nuas: a falência da razão ordenadora*. In: _____. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *Antes do baile verde*. In: _____. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002.

CORTÁZAR, Julio. *Alguns aspectos do conto*. In: _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COSTA, Caio Túlio. *Tempos de provação*. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 14, n. 749, p. 3, fev. 1981.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

DO OUTRO LADO da margem luminosa. *Carta Capital*, p. 53, 19 set. 2007.

FERREIRA, Débora R. S. *Pilares narrativos*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

FISCHER, Almeida. *Caminhos do conto*. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 15, n. 857, p. 9, mar. 1983.

FUKS, Júlian. *A vida para criar bolhas de sabão – Dossiê Lygia Fagundes Telles*. *Revista EntreLivros*, Ano 3, n. 29, p. 22-26, set. 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Morte da memória, memória da morte: da escrita em Platão*. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *Dizer o tempo*. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Entre sonho e vigília: quem sou eu? Posfácio. In: PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Mario Quintana. 3. ed. rev. São Paulo: Globo, 2006. (Em busca do tempo perdido; v. 1)

GOMES, Carlos Magno Santos. *O mal-estar na cena da escrita de Lygia Fagundes Telles*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília/Instituto de Letras, Brasília, 2004.

GOMES, Duílio. Antes do baile verde. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 7, n. 294, p. 11, abr. 1972.

_____. Coerência e processo em Lygia Fagundes Telles. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 12, n. 574, p. 8, out. 1977.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras/Estudos literários – FALE/UFMG; Editora UFMG, 1997.

HUYSSSEN, Andreas. Escapando da amnésia – o museu como cultura de massa. In: _____. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos e mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JOZEF, Bella. A arte de Lygia Fagundes Telles. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 9, n. 392, p. 12, mar. 1974.

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

LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. *História e memória*. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora UNICAMP, 2003.

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.

LOBO, Luiza. *Guia de escritoras da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Eduerj/Faperj, 2006.

LUCAS, Fábio. Mistério e magia. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: José Olympio/Instituto Nacional do Livro, 1971.

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.

_____. Com açúcar e com afeto. *Revista EntreLivros*, Ano 3, n. 29, p. 32-34, set. 2007.

LUCENA, Suênio Campos de. Lygia Fagundes Telles: essa dama, esses olhos, essa obra. Alguns temas e o homossexualismo em seus livros. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 2000, Salvador. *Anais...*

LYGIA FAGUNDES escreve para viver. *O Estado de S.Paulo*, 30 ago. 2007, p. D2. Caderno 2.

MARRECO, Maria Inês de Moraes. Viagem ao passado: estudo da obra memorialística de Maria Helena Cardoso. In: OLIVA, Osmar Pereira (Org.). *Escritores mineiros e contemplações de Minas*. Montes Claros: Unimontes, 2007.

_____. Helena Morley: o olhar e a memória. In: XII SEMINÁRIO NACIONAL E III SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA, 2007, Ilhéus, UESC. *Anais...*

MEMÓRIA da fantasia. *Folha de S.Paulo*, 9 set. 2007, p. E4. Caderno Ilustrada.

MENDES, Lauro Belchior (Org.). *Memórias do presente: ensaios de literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Pós-Lit FALE/UFMG, 2000.

MENESES, Ulpino T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 89-103, 1998.

MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; BASTOS, Maria Helena Camara; CUNHA, Maria Teresa Santos (Org.). *Refúgios do eu: história e escrita autobiográfica*. Florianópolis: Mulheres, 2000.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MONTEIRO, Leonardo *et al.* *Lygia Fagundes Telles*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1980. (Coleção Literatura comentada)

MONTEIRO, Pedro Manoel. *A noite escura e mais eu, de Lygia Fagundes Telles, e A casa dos mastros, de Orlanda Amarílis: uma análise comparada*. Dissertação (Mestrado) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. 176 p.

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

PEREIRA JÚNIOR, Luiz Costa. O mostruário da vida interior. *Revista Língua Portuguesa*, Ano II, n. 22, p. 48-50, ago. 2007.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIÑON, Nélide. 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.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsgroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PORTO, Maria Bernadette Velloso. O feminino em cena: dos bastidores ao palco da intertextualidade. *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 3, p. 105-118, 2 sem. 1997.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução Mario Quintana. 3. ed. rev. São Paulo: Globo, 2006. (Em busca do tempo perdido; v. 1)

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

_____. Posfácio. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Oito contos de amor*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

REVISTA ENTRELIVROS, Ano 2, n. 20, p. 64, dez. 2006. Edição especial: 50 personagens que são a cara do Brasil.

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

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

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

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural Ltda., 1996. (Coleção Os pensadores)

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. Introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARLO, Beatriz. Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos. Existência e coisificação nos contos de Lygia Fagundes Telles. *Revista de Letras da Universidade Estadual Paulista*, São Paulo, n. 26/27, p. 1-16, 1986/1987.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1985.

_____. *A ficção intertextual de Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1992.

SOUSA, Germana H. P. de; MIRANDA, Adelaide Calhman de. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 14, jul./ago. 2001.

SOUZA, Eneida Maria; MIRANDA, Wander Melo. *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SPALDING, Tassilo Orpheu. A disciplina do amor. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 14, n. 755, p. 4, mar. 1981.

VIANA, Maria José Motta. *Do sótão à vitrine: memórias de mulheres*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Faculdade de Letras da UFMG, 1995.

VIEGAS, Anna Maria. A disciplina do amor. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 14, n. 744, p. 2, jan. 1981.

WILLIAMS, Claire (Org.). *Entrevistas – Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

XAVIER, Elódia. *O conto brasileiro e sua trajetória: a modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70*. Rio de Janeiro: Padrão, 1987.

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

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

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

Documentos eletrônicos

ABREU, Caio Fernando. A primeira-dama da literatura. *Zero Hora*, 6/1/1996. Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/reportagens.shtml?biobiblio>. Acesso em: 18 ago. 2006.

AGUIAR, Francis de Lima. Os espaços em Lygia Fagundes Telles: da ação do que é vivo à representação do que é morto. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 10., 2006, Rio de Janeiro. [*Anais eletrônicos...*] Rio de Janeiro: UERJ, 2006. 1 CD-ROM.

CASTELLO, José. Realidade rouba os sonhos de Lygia Fagundes Telles. *O Estado de S.Paulo*, 6/6/1998. Disponível em: <<http://portalliteral.terra.com.br>>. Acesso em: 18 ago. 2006.

FARIA, Edna Silva. Mito e modernidade em dois contos de Lygia Fagundes Telles. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 11., 23 a 25 jul. 2007, São Paulo. [*Anais eletrônicos...*] São Paulo: USP, 2007.

LEITE, Paulo Moreira. Lygia: sou uma testemunha das coisas ruins do meu tempo. *Folha de S.Paulo*, 17 jun. 1977. Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/reportagens.shtml?biobiblio>. Acesso em: 18 ago. 2006.

LUCENA, Suênio Campos de. Memória, lembrança e esquecimento em Lygia Fagundes Telles. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 10., 2006, Rio de Janeiro. [*Anais eletrônicos...*] Rio de Janeiro: UERJ, 2006. 1 CD-ROM.

MOREIRA, Moacyr Godoy. Limites movediços: um estudo do livro *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 11., 23 a 25 jul. 2007, São Paulo. [*Anais eletrônicos...*] São Paulo: USP, 2007.

NOVO LIVRO de Lygia Fagundes Telles. Disponível em: <www.literaturaonline.com.br>. Acesso em: 3 set. 2007.

PAES, José Paulo. A arte refinada de Lygia Fagundes Telles. *O Estado de S.Paulo*, 23/12/1995. Disponível em: <<http://portalliteral.terra.com.br>>. Acesso em: 18 ago. 2006.

PAVAM, Rosane. Bicho da sombra. *Gazeta Mercantil*, 16/04/2000. Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/artigos/imprensa_artigos_lygia_testemunha.shtml?biobiblio>. Acesso em: 18 ago. 2006.

PEREIRA, Rogério Silva; PAIVA, Josimeire L. de. Violência e repressão em *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 11., 23 a 25 jul. 2007, São Paulo. [*Anais eletrônicos...*] São Paulo: USP, 2007.

PIRES, Paulo Roberto. A dama definitiva. *O Globo*, 4/01/1998. Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/artigos/imprensa_artigos_lygia_testemunha.shtml?biobiblio>. Acesso em: 18 ago. 2006.

RITER, Caio. A memória da dor: imagens e recorrências em Lygia Fagundes Telles. *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n. 34, p. 105-118, jul./dez. 2003. Disponível em: <www1.fapa.com.br/cienciaseletras>. Acesso em: 22 jan. 2008.

SANTIAGO, Silviano. Romance traz o tango das ilusões perdidas. *Folha de S.Paulo*, 20/05/1989. Disponível em: <<http://portalliteral.terra.com.br>>. Acesso em: 18 ago. 2006.

SCHWANTES, Cíntia. Preto no branco: as relações inter-raciais em *As horas nuas* e *O eco distante da tormenta*. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 10., 2006, Rio de Janeiro. [*Anais eletrônicos...*] Rio de Janeiro: UERJ, 2006. 1 CD-ROM.

TELLES, Lygia Fagundes. A criação literária – no princípio era o medo. Original datilografado, [s.d.]. Disponível em: <www.portalliteral.com.br>. Acesso em: 26 mar. 2007.

VEIGA, José J. Uma viagem luminosa. *Folha de S.Paulo*, 14/01/1996. Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/artigos/imprensa_artigos_lygia_testemunha.shtml?biobiblio>. Acesso em: 18 ago. 2006.

VIANA, Mário. O mundo de Lygia fora dos livros. *Veja*, 7/12/1988. Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/artigos/imprensa_artigos_lygia_testemunha.shtml?biobiblio>. Acesso em: 18 ago. 2006.

Materiais especiais (Documentários/programas de TV)

DEPOIMENTO Lygia Fagundes Telles. Academia Brasileira de Letras/Sala dos Fundadores Petit Trianon. Projeto Memória dos Acadêmicos. 21 nov. 2000. 1 fita VHS (116 min.). Entrevista concedida a Maria Cláudia de Mesquita e Bonfim.

DIÁLOGOS impertinentes/A morte. TV PUC de São Paulo. 1 fita VHS (94 min.). Entrevista concedida a Mário Sérgio Cortella e Caio Túlio Costa.

LYGIA Fagundes Telles: a inventora de memórias. Documentário TV Tal. 8 jan. 2005 (28 min.). Série Mestres da Literatura e Grandes Educadores Brasileiros.

NARRARTE com Lygia Fagundes Telles. Direção: Goffredo da Silva Telles. Documentário, 1993. 1 fita VHS (20 min.).

PROGRAMA Aquela Mulher. 23 set. 1997. (47 min.). Entrevista concedida a Marília Gabriela.

PROGRAMA Encontro Marcado. 1 fita VHS (37 min.). Realização: Museu Nacional de Belas Artes, Fundação Nacional Pró-Memória, Ministério da Cultura. Entrevista concedida a Araken Távora.

PROGRAMA Espaço Aberto. 19 fev. 1997 (29 min.). Entrevista concedida a Pedro Bial.