

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras Campus de Araraquara - SP**

ANA CAROLINE MOURA MENDES

**O PIONEIRISMO AUTOFICCIONAL DE *A DISCIPLINA DO AMOR* NOS CONTOS
DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

**ARARAQUARA – S.P.
2022**

ANA CAROLINE MOURA MENDES

**O PIONEIRISMO AUTOFICCIONAL DE *A DISCIPLINA DO AMOR* NOS CONTOS
DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof^ª Dr^ª Andressa Cristina de Oliveira

ARARAQUARA – S.P.

2022

M538p Mendes, Ana Caroline Moura
O pioneirismo autoficcional de A Disciplina do Amor nos contos de Lygia Fagundes Telles / Ana Caroline Moura Mendes. -- Araraquara, 2022
84 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientador: Andressa Cristina de Oliveira

1. Escritas de si. 2. Autoficção. 3. Lygia Fagundes Telles. 4. A Disciplina do Amor. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

ANA CAROLINE MOURA MENDES

**O PIONEIRISMO AUTOFICCIONAL DE *A DISCIPLINA DO AMOR* NOS CONTOS
DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa
Orientador: Prof^a Dr^a Andressa Cristina de Oliveira

Data da defesa: 08/07/2022

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Prof^a Dr^a Andressa Cristina de Oliveira
Faculdade de Ciências e Letras da Unesp Araraquara.

Membro Titular: Prof^a Dr^a Ana Paula Dias Ianuskiewtz
Instituto Federal do Triângulo Mineiro

Membro Titular: Prof^a Dr^a Márcia Eliza Pires
Faculdade de Ciências e Letras da Unesp Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Ao meu pai, pelo apoio incondicional e a transmissão de todos os conhecimentos e sabedoria
que transcendem a Academia;

A minha mãe, por ser fonte inesgotável de inspiração, perseverança, força e memória;

E as minhas irmãs, por sempre terem sido modelo exemplar de coragem, independência e
autonomia.

AGRADECIMENTOS

A minha família, minha grande rede de apoio, que sempre esteve ao meu lado e tornou este momento possível. Obrigada por fazerem do meu sonho uma realidade e não deixarem que ele se tornasse apenas um delírio.

Aos meus amigos que tornaram os últimos dois anos atravessáveis e tragáveis, pela companhia, riso e muito saber compartilhado.

A minha orientadora, Prof^a Dr^a Andressa Cristina de Oliveira, por toda assistência, compreensão e confiança que foram fundamentais para a realização deste projeto.

Aos membros desta banca, que fizeram parte da minha caminhada nas Letras como mestres na Graduação e, agora, participam deste momento tão aguardado. Ficam os agradecimentos por cada palavra, sugestão e apontamento que me ajudaram a compor este trabalho.

A todos os educadores que encontrei em minha ainda breve trajetória e que ajudaram a constituir este momento. Que todos continuem acreditando no poder de transformação do conhecimento.

As coisas não valem senão na interpretação delas. Uns, pois, criam coisas para que os outros, transformando-as em significação, as tornem vidas. Narrar é criar, pois viver é apenas ser vivido.

F. Pessoa (2019, p.148)

Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.

W. Benjamin (1994, p.37)

RESUMO

Esta pesquisa tem a intenção de demonstrar, analisar e explicitar as diferentes estratégias de autofiguração que compõem a escrita autoficcional de Lygia Fagundes Telles e destacar *A Disciplina do Amor* como pioneira dentro da estética dos contos da autora. Tal afirmação se evidencia pelo fato de que a obra abriu caminho para a publicação posterior de outras obras autofissionais - como *Invenção e Memória* (2000), *Durante Aquele Estranho Chá* (2002, 2010c) e *Conspiração de Nuvens* (2007), consolidando-se enquanto uma nova tendência. Neste sentido, pretende-se demonstrar a nova tendência estética da escritora a partir da comparação de um *corpus* pré-definido (seleção específica de alguns contos representativos) do livro de contos anterior à obra pioneira, a obra pioneira e um posterior, sendo eles: *Antes do Baile Verde* (TELLES, 1970, 2009b), *A Disciplina do Amor* (TELLES, 1980, 2010a) e *Invenção e Memória* (TELLES, 2000, 2009a). Para as delimitações da narrativa autoficcional, vale-se, neste trabalho, dos postulados dos mais diversos teóricos envolvidos na primeira onda de análises das “escritas do eu”, como Philippe Lejeune e Serge Doubrovsky e, também, de estudos mais recentes de Faedrich (2015) e Ferrari (2015), que sintetizam tal percurso teórico e aplicam o gênero a autores brasileiros.

Palavras – chave: Escritas de si. Autoficção. Lygia Fagundes Telles. *A Disciplina do Amor*. *Antes do Baile Verde*. *Invenção e Memória*.

ABSTRACT

The present essay intends to analyze, verify and explain the different self-figuration strategies that compose the autofictional writing of Lygia Fagundes Telles and highlight *A Disciplina do Amor* as a pioneer work in the aesthetics of the author's short story, as the composition opened paths for the later publication of other autofictional works- as *Invenção e Memória* (2000), *Durante Aquele Estranho Chá* (2002, 2010c) and *Conspiração de Nuvens* (2007), being consolidating as a new trend. In this regard, it is intended to prove the writer's new aesthetic trend by comparing a pre-defined *corpus* (specific selection of some representative texts) from the storybook prior to the pioneer work, her pioneer work and a later one, namely respectively: *Antes do Baile Verde* (TELLES, 1970, 2009b), *A Disciplina do Amor* (TELLES, 1980, 2010a) and *Invenção e Memória* (2000, 2009a). For the delimitations of autofictional narrative, this essay draws on the postulates of the most diverse theorists involved in the first wave of analyzes of autobiographical and autofictional writing, such as Philippe Lejeune and Serge Doubrovsky, and also more recent studies by Faedrich (2015) and Ferrari (2015), who synthesize this theoretical path and apply the genre to Brazilian authors.

Keywords: Self Writing. Autofiction. Lygia Fagundes Telles. *A Disciplina do Amor*. *Antes do Baile Verde*. *Invenção e Memória*.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 Contratos de leitura e princípios de cada gênero literário

22

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADA	<i>A Disciplina do Amor</i>
APCA	Associação Paulista de Críticos de Arte
APLUB	Associação dos Profissionais Liberais Universitários do Brasil
LFT	Lygia Fagundes Telles

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. LYGIA FAGUNDES TELLES: ENTRE OS HOMENS ESCRITORES UM DOS ESCRITORES MAIORES	15
2. O TRÍPLICE “EU” DA AUTOFICÇÃO	22
3. DA FICÇÃO À AUTOFICÇÃO: UMA ANÁLISE DO ANTES, DA RUPTURA E DA REESTABILIZAÇÃO DO CONTO DE LYGIA FAGUNDES TELLES	30
3.1 <i>Antes do Baile Verde</i>: o conto pré-autoficcional prototípico de Lygia	33
3.2 <i>A Disciplina Do Amor</i>: o marco autoficcional lygiano	52
3.3 <i>Invenção e Memória</i>: a consolidação da autoficção no conto de LFT	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS	81
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	83

INTRODUÇÃO

Atualmente, Lygia Fagundes Telles é uma das mais notáveis escritoras da literatura brasileira contemporânea, tendo alcançado renome nacional e internacional. Ao longo do trajeto de suas publicações, a autora constrói suas narrativas sob uma vasta gama de gêneros literários (romance, crônica, conto e roteiro teatral) e recebeu, em todos, as mais célebres premiações. Em 1980, quando publica a primeira edição de *A Disciplina do Amor*, a autora já possuía alto reconhecimento enquanto ficcionista, especialmente como contista, gênero este que, segundo a crítica, é o palco da excelência de Lygia desde os primórdios de sua escrita.

A publicação de *A Disciplina do Amor* viria provocar reações de estranhamento tanto no público leitor, quanto na crítica, pela ruptura formal que a obra representou dentro da poética da autora. Tal ruptura é caracterizada dentro das narrativas que compõem o livro pelo hibridismo de gêneros, pela disposição não-linear dos textos e pela mescla entre realidade e ficção. Assim, é importante salientar que as barreiras entre o real e o imaginário, a ficção e o relato autobiográfico, também se revelam como aspectos que se rompem a todo momento dentro das breves narrativas de Lygia. Fator que eleva o memorialismo, que já se estabelecia enquanto traço pertencente à escrita da autora em obras anteriores, a seu ponto máximo, constituindo agora sua primeira composição de caráter explicitamente autoficcional.

É dentro desse contexto que a presente pesquisa se insere, na intenção de analisar, constatar e explicitar as diferentes estratégias de autofiguração que compõem a escrita autoficcional de Lygia Fagundes Telles e destacar *A Disciplina do Amor* como pioneira dentro da estética dos contos da autora, visto que abriu caminho para a publicação posterior de outras obras autofissionais, como *Invenção e Memória* (2000), *Durante Aquele Estranho Chá* (2002, 2010c) e *Conspiração de Nuvens* (2007), consolidando-se enquanto uma nova tendência. Neste sentido, pretende-se comprovar a nova tendência estética da escritora a partir da comparação de um *corpus* pré-definido (seleção específica de alguns contos representativos) do livro de contos anterior à obra pioneira, a obra pioneira e um posterior, sendo eles: *Antes do Baile Verde* (TELLES, 1970, 2009b), *A Disciplina do Amor* (TELLES, 1980, 2010a) e *Invenção e Memória* (2000, 2009a).

Em relação à autoficção, as denominadas “escritas do eu” vêm se consolidando enquanto gênero em uma onda de produção e análise literária iniciada na França das décadas de 1970 e 1980, que se expandiu mundialmente e alcançou o eixo literário brasileiro. Sua

manifestação ocorreu ao longo da história literária do país e, atualmente, encontra na autoficção sua maior popularidade, haja vista a notoriedade atribuída às obras recentes de autores como Ricardo Lísias e Cristovão Tezza. Se, por um lado, a popularização da autoficção proporcionou maior visibilidade ao gênero; por outro, há a carência de estudos teóricos que discutam os limites conceituais do gênero sem contradições ou imprecisões. Assim, vale-se, neste trabalho, dos postulados dos mais diversos teóricos envolvidos na primeira onda de análises das “escritas do eu”, como Philippe Lejeune e Serge Doubrovsky, e também dos estudos mais recentes de Faedrich (2015) e Ferrari (2015), que sintetizam tal percurso teórico e aplicam o gênero a autores brasileiros.

No que diz respeito a Lygia Fagundes Telles, ainda que o renome e excelência da autora sejam inquestionáveis, o conjunto de obras que analisam sua produção é escasso dentro da crítica canônica. Não há uma predominância de estudos críticos compilados em livros, mas dissertações e teses, cartas de críticos e escritos esparsos são mais facilmente encontrados. Ainda assim, a maioria dos estudos dedicados à autora se ocupa essencialmente em analisar algumas características mais recorrentes de sua estética (o fantástico, as relações interpessoais, o caráter intimista e o memorialismo) dentro de um *corpus* limitado, isoladamente, sem a preocupação de uma análise que busque apreender e compreender as tendências da escritora dentro do desenvolvimento de sua obra como um todo.

Assim, esta pesquisa tem como intuito o estudo da estratégia de composição autoficcional - e suas implicações estéticas - presente em *A Disciplina do Amor* enquanto uma nova tendência que fora estabelecida dentro da trajetória da escritora a partir de sua publicação, em 1980. Nesse sentido, pretende-se buscar unir dois polos pouco estudados dentro deste recorte específico, conferindo, também a este trabalho, caráter pioneiro e inovador. Para tal, o trabalho é organizado em três seções que tratam, respectivamente: do percurso literário da obra de Lygia Fagundes Telles, bem como dos acontecimentos biográficos que o acompanha; da conceituação e limites do gênero autoficcional e da análise do *corpus* aqui proposto.

1. LYGIA FAGUNDES TELLES: ENTRE OS HOMENS ESCRITORES UM DOS ESCRITORES MAIORES

Com Lygia, há o hábito de se escrever que ela é uma das melhores contistas do Brasil. Mas do jeitinho como escrevem parece que é só entre as mulheres escritoras que ela é boa. Erro. Lygia é também entre os homens escritores um dos escritores maiores.

LISPECTOR, Clarice (apud TELLES, 2010a, sem página)

Nascida em 19 de abril de 1918¹ na cidade de São Paulo, Lygia Fagundes Telles é, hodiernamente, uma das mais consagradas escritoras da Literatura Brasileira, tendo se lançado sob uma vasta gama de gêneros literários (romance, crônica, conto e roteiro teatral) e recebido as mais célebres premiações ao longo de sua trajetória.

Quarta filha de Maria do Rosário e Durval Fagundes, a escritora teve sua infância e adolescência marcadas por diversas mudanças em função do ofício do pai (advogado e promotor), que incluíram uma porção de cidades do interior paulista, a capital e a cidade do Rio de Janeiro.

As constantes mudanças e a típica estrutura familiar da classe média da época também constroem para a menina um cotidiano caracterizado pela interação com suas pajens. Dessa maneira, o convívio com as pajens é permeado, entre outras atividades lúdicas, pela contação de histórias, indispensáveis para a formação literária da autora, podendo até mesmo ser julgada como uma influência crucial no desenvolvimento de seu estilo. A participação de tal dinâmica é determinante para construção de seu ofício narrativo, visto que, para autores como Walter Benjamin (1994), “A experiência que anda de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores.”. Portanto, pode-se dizer que é justamente a partir da interação e da sagaz observação de diferentes relações e culturas em diferentes localidades, somadas à familiaridade com a arte de contar, que se forma o caráter narrativo da escritora, já que, para além da narrativa oral, é também como ouvinte dessas histórias de terror e mitos folclóricos que se estabelece o primeiro contato de Lygia com a narrativa fantástica, parte integrante e de destaque em seus contos.

¹Até a data de sua morte, no dia 03/04/2022, acreditava-se que a escritora havia nascido no ano de 1923. Após revelação do geneólogo Daniel Taddone, vários jornais da mídia passaram a investigar a informação e chegaram à contatação de sua veracidade, como o que é noticiado pela Folha de S. Paulo: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/04/lygia-fagundes-telles-tinha-103-anos-ao-morrer-e-nao-98-mostram-registros.shtml>

Assim, para críticos e amigos próximos de Lygia, é exatamente esta a característica central de sua personalidade e de sua legítima excelência em relação à escrita: “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.”², assinala o amigo e escritor Caio Fernando Abreu, e também relata sua neta, Lucia Telles, no episódio “Narradores do Brasil: Os mistérios de Lygia Fagundes Telles” do podcast 451MHz³.

Ainda que, segundo relato da autora, ela tenha começado “a escrever antes de saber escrever”⁴, é na adolescência, ao voltar para capital paulista, quando ainda cursava o curso fundamental na Escola Caetano de Campos, que Lygia manifesta explicitamente sua paixão e vocação para a literatura. Ainda jovem, financiada pelo pai e incentivada pelos amigos, os escritores Carlos Drummond de Andrade e Érico Veríssimo, publica seu primeiro livro, *Porão e Sobrado* (1938). No entanto, mais tarde, revelando uma postura altamente consciente e crítica da própria obra, a escritora viria a rejeitar seus primeiros livros, já que “a pouca idade não justifica o nascimento de textos prematuros, que deveriam continuar no limbo”⁵.

A juventude de Lygia é caracterizada pela sua entrega e dedicação do início de uma carreira literária promissora. Em 1939, ao mesmo tempo em que a jovem escritora cursa o pré-jurídico e a Escola Superior de Educação Física da Universidade de São Paulo (USP), dá início a uma participação ativa em debates literários, nos quais conhece Mário e Oswald de Andrade, Paulo Emílio Salles Gomes, e outros nomes da cena literária brasileira. Outrossim, fez parte da Academia de Letras da Faculdade e escreveu para os jornais *Arcádia* e *A Balança*, vinculados à instituição.

No posfácio da primeira publicação de *A Disciplina do Amor* (1980, 2010), a autora relata a importância do apoio da mãe para enfrentar as duas carreiras (a literária e a do Direito) que escolhera:

Não sabíamos, nem eu nem ela, o que era o feminismo, mas nesse estímulo se revelou uma feminista, inconsciente, embora. Mais tarde também ficou entusiasmada quando lhe comuniquei que queria estudar direito, me diplomar na mesma academia do Largo São Francisco onde meu pai estudou: pois se vários primos tinham estudado lá, por que não eu, a mais inteligente de todos (me elogiava demais), não podia também ser doutora? (TELLES, 1980, p.158)

² ABREU, 1996

³ Episódio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ISPNCzFJop4>

⁴ TELLES, 2000

⁵ <https://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/biografia>

Assim, em 1941, LFT inicia o bacharelado na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, sendo uma entre seis mulheres em uma classe com mais de cem homens; é também na faculdade que conhece a poeta Hilda Hilst, que viria a ser uma de suas grandes amigas, além de infinita fonte de inspiração e influência literária. A escritora afirmou, em entrevista⁶, que foi vítima de descrédito e teve suas motivações intelectuais questionadas por ser mulher, estar na faculdade e querer seguir a profissão de escritora, considerada masculina; ainda relata que os rapazes perguntavam ironicamente a ela e suas outras colegas de classe o que elas foram fazer lá, "casar?". Segundo Lygia, o início de sua carreira nos dois ofícios que escolhera foi difícil, pois as mulheres acabavam de conquistar um pequeno espaço como escritoras, especialmente de poesia, mas escrever um livro com o alvedrio de abordar todos os temas, se tratava de um desafio: “Eu trabalhava, estudava e escolhera dois ofícios nitidamente masculinos: uma feminista inconsciente, mas feminista” (TELLES, 2010a, p.91). Nos textos e entrevistas dadas pela autora não são raras as menções a episódios de confronto com o machismo e a banalização de sua escrita por ser mulher e, ainda, carregar “o fardo de ser uma mulher jovem e bonita”⁷.

Prestes a se formar e receber o título de bacharela em Direito, Lygia publica, pela editora Martins, seu segundo livro de contos, *Praia Viva* (1943), de publicação inédita e, posteriormente retirado das livrarias pela própria autora, por se tratar, ao seu ver, de uma obra imatura.

Em 1947, Lygia casa-se com Gofredo Teles Júnior (filho de Gofredo da Silva Telles), que fora seu professor de direito internacional privado, de quem adquiriu o sobrenome e teve seu primeiro filho, em 1954, o cineasta Godofredo Telles Neto. Na época, o então marido de Lygia exercia o cargo de deputado federal e, devido a esse fato, o casal mudou-se para o Rio de Janeiro, sede da Câmara Federal. Durante algum tempo, Lygia exerceu a profissão na Secretaria de Agricultura, mas a abdicou pelas letras, tornando-se colaboradora do jornal carioca *A Manhã*, para o qual escreveu uma coluna de crônicas semanal. Em 1949, três anos depois do término do curso de Direito, a escritora publica, pela editora Mérito, seu terceiro livro de contos, *O Cacto Vermelho*, que recebeu o Prêmio Afonso Arinos da Academia Brasileira de Letras, primeira de muitas premiações que viria a receber ao longo de sua trajetória.

⁶ Episódio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ISPNczFJop4>

⁷ Idem

É apenas em 1952, quando volta a residir em São Paulo, que a então contista começa a escrever seu primeiro romance, *Ciranda de Pedra* (1954), que foi muito bem recebido pela crítica e público, tornando-a nacionalmente conhecida. Para Antonio Cândido, o romance é considerado o marco de sua maioridade como escritora, e ela própria, crítica severa de seus primeiros escritos, assinala a publicação de *Ciranda de Pedra* como sua estreia como escritora, "o que ficou pra trás são juvenilidades"⁸, e ainda acrescenta:

Fico aflita só de pensar nas novas gerações lendo esses meus livros (os dois primeiros) que não têm importância. Eu não quero que os jovens percam tempo com eles. Quero que conheçam o melhor de mim mesma, o melhor que eu pude fazer, dentro das minhas possibilidades. (TELLES, 1998, p.29)

Os críticos Paulo Rónai, Otto Maria Carpeaux e Carlos Drummond de Andrade também aclamaram a estreia de LFT como romancista. O romance ainda foi adaptado com sucesso pela Rede Globo para a televisão em duas ocasiões: a primeira em 1981 e a segunda em 2008.

Em 1958, a escritora publicou *Histórias do Desencontro*, o qual lhe garantiu mais uma premiação, o Prêmio Artur Azevedo do Instituto Nacional do Livro. Em 1960, Lygia se separou de Goffredo; em 1961, começa a trabalhar como advogada no Instituto de Previdência do Estado de São Paulo, onde trabalhou e continuou suas publicações simultaneamente até 1991.

O segundo romance escrito pela autora foi *Verão no Aquário*, publicado em 1963, que, mais uma vez, foi bem recebido pela crítica e atribuiu à Lygia seu primeiro Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro. No mesmo ano, enfrentando a maledicência da sociedade da época, a escritora casou-se com o renomado crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes. Embora continuasse oficialmente casada (a lei brasileira ainda não admitia o divórcio) com Goffredo, ela passou a viver com Paulo Emílio e permaneceram juntos até a morte do crítico, em 1977. É com Paulo Emílio que Lygia explora mais um gênero literário e escreve o roteiro para cinema *Capitu* (1968), inspirado no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. O roteiro, que fora encomendado por Paulo César Saraceni, recebeu o Prêmio Candango, concedido ao Melhor Roteiro Cinematográfico. Em 1964 e 1965 foram publicados seus livros de contos *Histórias Escolhidas* e *O Jardim Selvagem*, respectivamente.

⁸ <https://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/biografia>

Apesar de sua estreia ser datada de 1938, é apenas na década de 1970, com intensa atividade literária e árduo custo, que LFT alcança a plena maturidade de seus meios de expressão e marca o início da sua consagração, transformando-se em um nome fundamental na ficção brasileira contemporânea. Lygia publica, assim, alguns dos livros mais importantes de toda sua trajetória literária: *Antes do Baile Verde* (1970), cujo conto que dá título ao livro recebeu o Primeiro Prêmio no Concurso Internacional de Escritoras, na França; *As Meninas* (1973), romance que recebeu os Prêmios Jabuti, Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras e Ficção da Associação Paulista de Críticos de Arte e sobre o qual Otto Maria Carpeaux afirmou: "Lygia tem realmente algo da delicadeza atmosférica de uma Katherine Mansfield. A diferença é apenas a seguinte: ela também sabe escrever romance e *As Meninas* é mesmo um romance de alta categoria"⁹; *Seminário dos Ratos* (1977), que foi premiado pelo PEN Clube do Brasil; e o livro de contos *Filhos Pródigos* (1978), que viria a ser republicado com o título de um de seus contos *A Estrutura da Bolha de Sabão* (1991, 2010).

Nesse momento, tendo provado seu valor enquanto contista e, também, romancista, o público e a crítica já têm estabelecidos os moldes da excelência literária de Lygia, que perpassa, através de uma descrição objetiva, o invisível e o inaudito das relações interpessoais e da alma humana, despindo-as das máscaras e armaduras que o convívio social as impõe. Antonio Candido ressaltou que a escritora "sempre teve o alto mérito de obter, no romance e no conto, a limpidez adequada a uma visão que penetra e revela, sem recurso a qualquer truque ou traço carregado, na linguagem ou na caracterização"¹⁰. O revisor e crítico Paulo Rónai também avaliou favoravelmente os dezoito contos de *Antes do Baile Verde*: "essas obras-primas, de tão fremente inquietação íntima e que exalam um desespero tão profundo, ganham a clássica serenidade das formas de arte definitivas"¹¹.

É dentro de tal contexto de reconhecimento e certa estabilidade formal, que Lygia publica, em 1980, sua primeira obra de caráter explicitamente autoficcional, *A Disciplina do Amor*. A publicação do livro viria provocar reações de estranhamento tanto no público leitor, quanto na crítica, pela ruptura formal que a obra representou dentro da poética da autora. Tal ruptura é caracterizada, dentro das narrativas que compõem o livro, pelo hibridismo de gêneros e pela disposição não-linear dos textos, como salienta Noemi Jaffe (2010, p.207) no posfácio da segunda edição publicada pela Companhia das Letras: "Poderia se dizer que o

⁹apud TELLES, 2009c, p.282

¹⁰ apud TELLES, 2018, sem página.

¹¹ apud TELLES, 2009b, sem página.

livro inteiro é uma grande esfinge, até pela forma como é composto. Qual é o seu gênero? Qual seria a ordem lógica dos fragmentos? O que é fato e o que é ficção? Não há respostas exatas para essas questões.”

Por conseguinte, ao desafiar as barreiras dos gêneros literários e da ficção, *A Disciplina do Amor* recebeu o Prêmio Jabuti e o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), e pode ser considerado um divisor de águas na obra de LFT, visto que tal rompimento continuaria a ecoar nas obras posteriores da escritora.

Assim, em 1989, Lygia publica o romance *As Horas Nuas*, também marcado pela fragmentação, que recebeu o Prêmio Pedro Nava de Melhor Livro do Ano. Os textos curtos e impactantes passam a se suceder na década de 1990, quando, então, é publicado *A Noite Escura e Mais Eu* (1995), que recebeu o Prêmio Arthur Azevedo da Biblioteca Nacional, o Prêmio Jabuti e o Prêmio APLUB de Literatura. Os últimos três livros publicados pela autora, ao lado d’ *A Disciplina do Amor*, fazem parte do “quarteto da memória”: os textos do livro *Invenção e Memória* (2000) receberam o Prêmio Jabuti, APCA e o Golfinho de Ouro; *Durante Aquele Estranho Chá* (2002), textos que a autora denomina de “perdidos e achados”, antecedeu o seu mais recente livro *Conspiração de Nuvens* (2007), também “memória e ficção”, que foi premiado pela APCA.

Vale ressaltar que, em 1985, Lygia é eleita quarta ocupante da Cadeira nº16 da Academia Brasileira de Letras, sucedendo Pedro Calmon, e toma posse em 12 de maio de 1987. Ainda assim, sua consagração definitiva viria com a vitória do Prêmio Camões (2005), maior láurea concedida a escritores de países com o português como a língua oficial.

Entre os acontecimentos recentes de sua carreira, também se destacam a revisão e reedição de algumas das obras mais célebres de LFT pela Companhia das Letras, a partir de 2009. Essa coleção contou com um projeto estético único, todas as obras receberam como capa detalhes de obras da artista plástica Beatriz Milhazes. É o caso de *As Meninas* e *A Disciplina do Amor*, entre outras, que foram revisadas e sofreram alterações significativas da própria autora. Além das reedições, a Companhia das Letras também publicou três obras inéditas da autora, que compõem a mesma coleção: *Passaporte para a China: Crônicas de Viagem* (2011), *O Segredo e Outras Histórias de Descoberta* (2012) e *Um Coração Ardente* (2012). Em 2018, é lançada, também pela Companhia das Letras, a mais completa antologia

de contos de Lygia, denominada *Os Contos*. Além do mais, Lygia tornou-se, em 2016, aos 97 anos, a primeira mulher brasileira a ter sido indicada ao prêmio Nobel de Literatura.

Após uma trajetória extraordinária e secular, no dia 3 de abril deste ano de 2022, Lygia falece, aos 103 anos, o que significa uma perda inestimável ao cenário literário contemporâneo brasileiro. No entanto, a autora deixa como legado uma literatura a qual ela mesma, muitas vezes, se referiu como “engajada”, já que é fruto de uma vida dedicada à luta com as palavras:

Somos testemunhas e participantes deste tempo e desta sociedade com todos os seus vícios. E raras virtudes. “Lutar com a palavra/ é a luta mais vã/ no entanto lutamos/ mal rompe a manhã”. Os versos são do poeta e valem para sempre, uns lutam com o cimento armado. Outros, com os bisturis. Com as máquinas- tantas e tão variadas lutas. Eu luto com a palavra. É bom? É ruim? Não interessa, é a minha vocação. (TELLES, 2009c, p. 298)

Assim, ganhadora de todos os prêmios literários importantes do Brasil, homenageada nacional e internacionalmente, Lygia ultrapassou barreiras de gênero, lutou contra o machismo de críticos que preferiam que seu texto fosse escrito pelas penas de um homem: “É desconsolador quando se ouve a voz delicada de uma senhora aconselhando a revolução. Por mim, desejaria que a poetisa estivesse sempre em colóquios com as flores, as primaveras, com Deus.”¹²; e daqueles que sempre, ao se referir a sua excelência, a aludiam dentro da “narrativa feminina” e de um grupo muito seletivo de escritoras. Não à toa, Clarice Lispector aconselhara a amiga a sorrir menos, para que fosse interpretada com seriedade em um universo majoritariamente masculino. Entretanto, é ainda Clarice uma das primeiras a ressaltar a superioridade e riqueza de Lygia também entre os homens. Assim, o conjunto da obra de Lygia é tão pioneiro e singular quanto sua caminhada como mulher, especialmente porque, em algum ponto, LFT assume e arquiteta o desejo de, intencionalmente, mesclá-las.

¹² TELLES, 2010a, p. 91

2. O TRÍPLICE “EU” DA AUTOFICÇÃO

Os novos estilos, os novos modos de representar a realidade não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas, ainda que se liguem sempre às formas e sentidos do passado. Todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social.

LUKÁCS, György. (1968, p. 57)

Ainda que se encontrem dificuldades acerca da definição e dos preceitos teóricos que pairam sobre a autoficção, este capítulo tem como objetivo definir seus limites teóricos, a fim de evidenciar a presença do gênero no processo de construção estética de *A Disciplina do Amor* (1980, 2010a), que viria culminar em sua adesão e se estabeleceria enquanto tendência em publicações posteriores da autora, como *Invenção e Memória* (2000) e *Conspiração de Nuvens* (2007).

Os gêneros produzidos pelas “escritas do eu” são abundantes e se estabelecem enquanto frutos de um processo fragmentado, que têm em comum a hegemonia do hibridismo, culminando em subgêneros que encontram na Crítica e Teoria Literárias uma grande dificuldade de classificação, que envolveu grandes nomes da teoria francesa, e avançou em muitas direções.

Desse modo, dada a tamanha novidade e ruptura que representa, segundo Faedrich (2015), desde seu surgimento, o conceito de autoficção tem sido marcado por indefinições, confusões e contradições que sustentam um argumento da impossibilidade de defini-lo de maneira mais pontual e precisa. Uma mescla de banalização e do uso inapropriado do termo são decorrentes de tal confusão conceitual, já que ele passa a categorizar uma série de obras de todo tipo pertencentes ao campo das “escritas do eu”. Evidenciando, desse modo, o que Laouyen (1999) denominou uma “recepção problemática” do conceito, um desconhecimento a seu respeito e de suas fronteiras.

A autoficção, em sua gênese, opõe-se ao estruturalismo vigente, pois quebra o ideal estruturalista do afastamento da relação autor x obra, tangenciando aos postulados de Barthes (2001) e Todorov (1970). O que, atualmente, na crítica e na literatura contemporâneas pode se definir enquanto gênero, nasce do neologismo/conceito doubrouvskyano (DOUBROUVSKY, 1977), postulado com o intuito de sanar o questionamento levantado por Phillippe Lejeune (1996, p.31, tradução nossa):“O herói de um romance declarado pode ter o mesmo nome que

o autor?”¹³ Da criação do termo à atualidade, há um conturbado percurso teórico de mais de 40 anos, permeado por acirradas discussões entre os principais teóricos franceses, do qual ainda hoje não é possível extrair uma única teoria que contemple essa nova estratégia de autofiguração do eu sem conceitos genéricos, contradições ou exclusões. No entanto, ao longo desse complexo trajeto, é importante destacar alguns nomes, como Philippe Gasparini, Vincent Colonna, Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky, Philippe Vilain, Madeleine Ouellette-Michalska, Sébastien Hubier, Jacques Lecarme e Gérard Genette, e, mais recentemente, os estudos de Anna Faedrich e Beatriz Ferrari, que com muita competência trazem a autoficção para o contexto literário brasileiro contemporâneo.

Outrossim, não há dúvidas quanto ao impacto causado pelos estudos das “escritas do eu” na França das décadas de 1970 e 1980. A crítica literária anterior aos estudos da autobiografia de Phillippe Lejeune era sustentada pela “morte do autor” barthesiana, que afastou o escritor da obra e manteve o foco na linguagem e impessoalidade do processo de escrita literária. Lejeune, ao dizer que a autobiografia - um gênero tão depreciado pela crítica, não obstante tão comum à cultura francesa - também se tratava de um gênero literário (*L'autobiographie en France*, 1971; *Le pacte autobiographique*, 1975) e “[...] que a autobiografia podia também ser uma arte. E que esta arte, novíssima, ainda tinha de ser inventada.” (LEJEUNE, 2013, p. 538), entra na contramão da hermenêutica estruturalista e inicia uma nova discussão que vai de encontro àquilo que Beatriz Sarlo (2007) denomina como “guinada subjetiva”, uma consequência do isolamento e da expressividade técnica também investigados por Benjamin¹⁴:

[...] produziu-se no campo dos estudos da memória e da memória coletiva um movimento de restauração da primazia desses sujeitos expulsos durante os anos anteriores. Abriu-se um novo capítulo, que poderia se chamar ‘O sujeito ressuscitado’. (SARLO, 2007, p. 30).

De tal modo, Lejeune enxerga a necessidade de um estudo sério e sistematizado acerca da literatura autobiográfica, cujo resultado é a postulação do pacto autobiográfico (LEJEUNE, 1996), originalmente de 1975: uma concepção estabelecida através de um contrato de veracidade entre escritor e leitor, cujo teor seria inaceitável para a então vigente crítica de

¹³ “Le héro d’un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l’auteur ?”

¹⁴ Em textos como *Experiência e pobreza* (1933), *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935/1936) e *O Narrador* (1936), todos reunidos em: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. trad. S. P. Rouanet; prefácio J. M. Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

autonomia do texto. O contrato de leitura de Lejeune incide nos princípios de veracidade e de identidade equivalentes entre Autor, Narrador e Personagem-protagonista (A = N = P), assim, o público leitor interpreta o texto autobiográfico (autobiografias, confissões, testemunhos, diários, memórias etc.) enquanto uma “verdade do indivíduo”, diferente do que acontece na leitura de um romance. Neste, o compromisso com a realidade não é preciso ou necessário, díspar da autobiografia, cujo pacto de veracidade traz, até mesmo, consequências legais para o autor, pressuposta a veracidade de seu conteúdo.

Já na autoficção, estabelece-se com o leitor um pacto oximórico (JACCOMARD, 1993), caracterizado pela contradição, porque viola o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aceder totalmente ao princípio de invenção (pacto romanesco e/ou ficcional). Misturam-se os dois, resultando em um contrato de leitura assinalado pela ambiguidade, em uma narrativa que advém das fronteiras entre o real e o ficcional. Assim, não por acaso, Alberca (2007) renomeia o “pacto oximórico” de “pacto ambíguo”, que acaba por ocupar na autoficção o valor e importância que tem o pacto autobiográfico para o romance autobiográfico, ou a autobiografia.

Acerca do pacto ambíguo, na obra *Conspiração de Nuvens* (2007), Lygia declara sobre sua escrita:

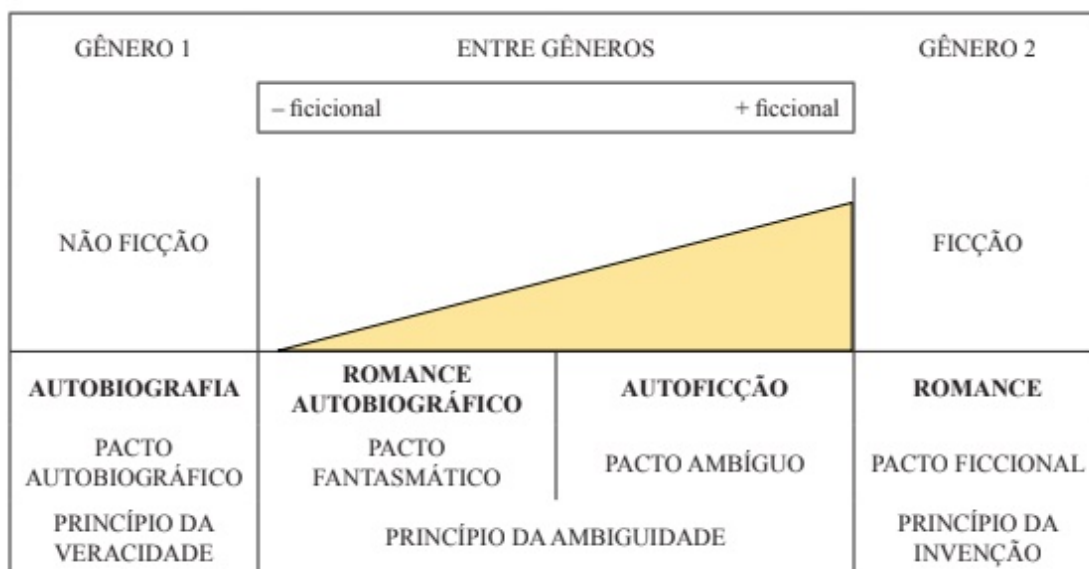
Tenho a biografia oficial e basta [...]. Para avançar, só lendo os meus livros, porque mesmo fragmentada estou em todos eles. E não estou, nada é assim nítido[...]. Ao desembrulhar as minhas personagens posso estar desembrulhando a mim mesma, as ligações são profundas. O leitor, que considero meu cúmplice, talvez saiba descobrir melhor essas fronteiras entre autor e personagem assim como num jogo, eu não sei (TELLES, 2007, p. 97).

No fragmento da autora é perceptível que a relação que se estabelece entre os princípios da veracidade e da invenção é dúbia, resultando em uma tênue linha entre biografia e ficção. Assim, a produção de Lygia Fagundes Telles se caracteriza por estar entre ficção e memória, justamente na ambiguidade da autoficção, sendo um exemplo do que Sébastien Hubier (2003, p. 125-126, tradução nossa) afirma sobre seu caráter “anfibiológico”, ou seja, pode ser lida como ficção e como autobiografia, já que “[...] deixa ao leitor a iniciativa e a ocasião de decidir por ele mesmo o grau de veracidade do texto que ele atravessa.”¹⁵

¹⁵ “[...] laisse au lecteur l’initiative et l’occasion de décider par lui-même du degré de véracité du texte qu’il traverse.”

Vale ressaltar que a noção de pacto é essencial para elucidar o conceito de autoficção e distingui-lo de outras práticas narrativas inclusas nas vastas “escritas do eu”. A fim de tornar a relação entre os pactos mais concreta e coesa, Faedrich (2015) elabora um quadro explicativo que sintetiza as relações entre os gêneros literários e seus respectivos pactos e princípios:

Quadro 1: Contratos de leitura e princípios de cada gênero literário



Fonte: Faedrich (2015, p. 47).

Faedrich (2015) ainda aponta que, apesar de alguns teóricos considerarem “romance autobiográfico” uma classificação arcaica e preferiram não a diferenciar da autoficção, há, no entanto, uma diferença entre ambas, que necessita destaque. O pacto do romance autobiográfico é o fantasmático, no qual o autor não tem a intenção de se revelar no texto e só é encontrado ao recorrer à extratextualidade. Faedrich cita como exemplo o romance *O Ateneu*, de Raul Pompeia (1996), cuja intenção é que o livro seja lido como romance. Já na autoficção, pode haver a intenção do autor em simular uma autobiografia ou eclipsar, com ambiguidades, um relato autobiográfico sob a denominação de ficção. Como explanou Manuel Alberca (2007), há um salto qualificativo do romance autobiográfico à autoficção, pois se passa da dissimulação e do ocultamento do romance à simulação e à aparência de transparência da autoficção.

Asseverar a equivalência onomástica, isto é, o exercício literário no qual o autor se transfigura em narrador e, também, personagem de seu texto, e apontar a mescla entre realidade e ficção são condições necessárias, mas não suficientes, para a categorização do

gênero. Assim, vale enfatizar acerca das diferenças entre as escritas autobiográficas e as autoficcionais, que “o movimento da autobiografia é da vida para o texto, e da autoficção, do texto para a vida.” (FAEDRICH, 2015, p. 47). Ou seja, na escrita autoficcional, ainda que o autor escolha destacar elementos de sua biografia e expor particularidades de sua vida privada, o plano de maior destaque é sempre ocupado pelo texto, o trabalho com a palavra, a construção literária que atua como ferramenta para a ficcionalização de si. Por conseguinte, o refinamento no trato com o texto e com a linguagem é um dos fundamentos primordiais da autoficção: os escritores têm uma intrínseca intencionalidade estética e linguística, buscando originalidade para se autoexpressar, daí a hegemonia do hibridismo e de tamanhas inovações formais das narrativas autoficcionais.

Dessa forma, Doubrovsky, ao postular o conceito-neologismo da autoficção, indaga: “Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo” (DOUBROVSKY 1977, capa), de modo a, nas palavras de Faedrich (2005, p.47), “‘aliviar’ o autor do pacto autobiográfico.” Ou seja, a autobiografia costuma tratar de um narrador-protagonista famoso, “digno de uma autobiografia”, tornando, opostamente à autoficção, o conteúdo do texto e sua veracidade mais relevantes que as estratégias de autofiguração.

Feitas as principais considerações acerca dos limites da autoficção, de sua disparidade em relação a outras modalidades das “escritas do eu” e das condições primordiais para sua categorização, faz-se necessário sanar o questionamento acerca de seu surgimento enquanto um gênero literário que é produto de uma nova forma de representação, narratividade e, conseqüentemente, uma nova forma de contar. Para tal, adotam os os estudos de Walter Benjamin. Assim, recorre-se aos seus textos da década de 1930 e 1940, como *Experiência e pobreza* (1933), *O Narrador* (1936) e *Sobre o conceito da história* (1940)¹⁶, que dão ênfase à questão da experiência, sob a seguinte problemática: por um lado, evidencia-se o enfraquecimento da *Erfahrung* (experiência coletiva, da tradição) no mundo capitalista moderno em detrimento de um outro conceito, a *Erlebnis* (experiência vivida, individual), característica do indivíduo solitário e isolado; e traceja, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, apesar da desagregação e do esfacelamento do social.

¹⁶ Para este trabalho, foram usadas as versões que estão em: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** trad. S. P. Rouanet; prefácio J. M. Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Em *O Narrador* (1936), Benjamin introduz os conceitos de *Erfahrung* e *Erlebnis*. Ambos os conceitos são traduzidos da língua alemã como “experiência”, no entanto, diferem em seu significado. A *Erfahrung* é, em Benjamin, a experiência da tradição, construída socialmente a partir da troca, da transmissão de valores e vivências e da comunicação oral, comuns às sociedades pré-capitalistas. Já a *Erlebnis* se caracteriza por ser a vivência do cotidiano, uma experiência individual, que é característica do indivíduo isolado e solitário, própria à sociedade moderna capitalista.

Ao se analisar os textos de Benjamin desse momento, especialmente os paralelos *Experiência e Pobreza* (1933) e *O Narrador* (1936), percebe-se que sua diagnose é a mesma a respeito da perda da experiência, embora sua apreciação varie, como ressalta Gagnebin em seu prefácio da edição de 1994 de *Magia e técnica, arte e política*:

Idêntico diagnóstico: a arte de contar torna-se cada vez mais rara porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna (GAGNEBIN, 1994, p.10)

Em relação a tais condições, Gagnebin (1994, p. 10-11) distingue três dessas características como principais:

1) o compartilhamento necessita que a experiência transmitida através do relato seja comum ao narrador e ao ouvinte;

2) o caráter comunitário entre vida e palavra apoia-se na organização pré-capitalista do trabalho, especialmente na atividade artesanal. “O artesanato permite [...] uma sedimentação progressiva das diversas experiências e uma palavra unificadora” (GAGNEBIN, 1994, p.10). Dessa forma, os movimentos precisos do artesão, sempre respeitando a matéria que opera, têm densa relação com a atividade narradora, visto que esta também é uma maneira de dar forma à matéria narrável, fundando assim a “ligação secular entre a mão e a voz, entre gesto e palavra” (GAGNEBIN, 1994, p.11);

3) a comunidade da experiência funda a dimensão prática da narrativa tradicional, já que o indivíduo que narra/conta e transmite um saber que os que escutam podem tirar proveito. Este saber prático muitas vezes é dado como conselho. No entanto, para Benjamin, “o conselho não consiste em intervir do exterior na vida de outrem, como interpretamos

muitas vezes, mas em fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (GAGNEBIN, 1994, p.11).

Para que o conselho se desenvolva, é necessário que aquele que narra e aquele que ouve estejam dentro de um fluxo narrativo comum e ativo, já que a história segue seu curso, estando aberta a novas propostas e ao fazer em conjunto. É quando esse fluxo cessa devido à falta de uma memória e experiência comuns, que o indivíduo isolado, desorientado e desaconselhado reencontra o seu duplo em heróis de narrativas que têm o mesmo traço, como é o caso do herói solitário do romance, mas também do triplice e egótico narrador autoficcional. Benjamin estabelece uma relação entre a queda da *Erfahrung* e o fim da arte de contar, sendo assim, uma reconstrução da *Erfahrung* seria acompanhada de uma nova forma de narratividade.

Logo, o enfraquecimento do ato de contar/ narrar parte, portanto, do descaimento de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma *Erfahrung* ligada ao exercício laboral e um tempo partilhados, em um mesmo espaço de prática e linguagem. Consequentemente, o reconhecimento lúdico da perda da *Erfahrung* leva à reconfiguração do ato narrativo, abre espaço para uma outra prática estética, que se oporia a uma experiência e uma narratividade espontâneas, frutos de uma sociedade comunitária cuja atividade principal é o artesanato.

Sobre essa nova prática estética, Benjamin, referindo-se a Proust¹⁷, ressalta formas ‘sintéticas’ de experiência e de narratividade. Tais formas seriam produtos do trabalho de construção daqueles que reconhecem a inviabilidade da experiência tradicional e coletiva dentro da sociedade moderna e contemporânea, e que “se recusam a se contentar com a privacidade da experiência vivida individual (*Erlebnis*).” (GAGNEBIN, 1994, p.10). Verifica-se, assim, na escrita autoficcional, ao escancarar os pormenores da vida privada de um autor-narrador-personagem e reconstruí-las a partir de sua ficcionalização, uma recusa inerente à manutenção de tal privacidade.

Destarte, a imersão na escrita de si se configura como mais uma estratégia narrativa que Lygia encontra para conferir ao discurso literário seu atrelamento íntimo com a escrita e, também, com o social. Ou seja, a autora constrói, sob a forma literária, um valor

¹⁷ Em: BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire (1940). **Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo.** Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

pessoal/individual (*Erlebnis*) e coletivo/social (*Erfahrung*) da memória como mecanismo de renovação do vivido, assim operando uma nova experiência, que é também acompanhada de uma nova forma. Portanto, *A Disciplina do Amor* é configurada como um exemplo prototípico de tal estratégia ao se apresentar como uma obra de caráter memorialista, em que a revisitação do passado é feita por uma narradora cujo “eu” se modifica e é modificado ao longo do tempo, criando, desta forma, uma experiência sintética, composta por suas subtrações individuais daquilo que é vivido e presenciado socialmente.

3. DA FICÇÃO À AUTOFICÇÃO: UMA ANÁLISE DO ANTES, DA RUPTURA E DA REESTABILIZAÇÃO DO CONTO DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Como já citado anteriormente, o principal objetivo deste trabalho é demonstrar o pioneirismo autoficcional de *A Disciplina do Amor* e, feito isso, evidenciar a escrita autoficcional enquanto uma tendência que se consolidou no conto de LFT. Para tal, vale-se da análise de um corpus composto por textos de: uma obra anterior à pioneira, *Antes do Baile Verde* (1970, 2009b) que nos serve como um exemplo do conto pré-autoficcional da autora; *A Disciplina do Amor* (1980, 2010a), a obra pioneira, na qual é evidenciada a ruptura formal e a construção da estratégia de autofiguração de Lygia; e *Invenção e Memória* (2000, 2009a), cujos contos são analisados a fim de salientar a estratificação e amadurecimento do gênero autoficcional nas obras mais recentes da escritora.

Lygia republicou por diversas vezes muitos de seus textos, os quais foram revistos e contaram com alterações em alguns aspectos, modernizando a linguagem, modificando alguns fatos, sem alterações do conflito central. A autora justifica as alterações, dizendo que na época em que escreveu não sabia ou não ousava escrever certas coisas, chegar a determinadas soluções¹⁸. Tal percepção a fez voltar e reescrever alguns contos que precisavam ser reelaborados. Então, fez cortes, acrescentou, reajustou, e por vezes alterou a fisionomia, o trabalho plástico, de alguns trabalhos. Em relação às edições tomadas para análise nesta seção, foram selecionadas as edições mais recentes, publicadas pela Companhia das Letras, visto que passaram por um significativo processo de revisão e alteração da própria escritora.

Para o estudo dos textos, é posto que o trajeto teórico que envolve o conto, seus primórdios e seu desenvolvimento até a Modernidade é vasto, robusto e perpassado pelas colocações de grandes teóricos. No entanto, a apreensão e compreensão do exercício narrativo lygiano, neste trabalho, será direcionada principalmente pelo confronto entre as teorias e apontamentos de Edgar Allan Poe, Júlio Cortázar e, principalmente, Ricardo Piglia, além das questões já explanadas, nas seções anteriores, por Walter Benjamin.

É sabido que, em termos de forma, a brevidade sempre foi parte integrante das discussões e até mesmo necessidades do conto, desde o conto de enredo tradicional. Para Poe, o conto competente na unidade é o que revela parte do seu final logo em seu início, ou seja, é a obra que tem o epílogo em vista. A partir de tal feito, a intenção permanece sugestionada e

garante o desenvolvimento do texto, mantendo sua unidade e, de certa maneira, garantindo a curta extensão. Para o escritor argentino Júlio Cortázar (2004), em seu texto “Alguns aspectos do conto”, presente em *Valise de Cronópio*¹⁹, este gênero literário não tem por característica o esgotamento da matéria relatada. Dessa forma, conto tem por pressuposto uma limitação física, captando a realidade de maneira fragmentada e recortada, como uma fotografia, que pressupõe uma limitação imposta pelo reduzido campo em que a câmera – e, neste caso, também a memória- alcança e pela maneira como fotógrafo irá fazer uso dessa limitação. Ainda, em suas “Teses sobre o conto”, presentes na obra *Formas Breves*, Piglia consente à unidade já postulada por Poe e desenvolve como argumento central sua primeira tese: “todo conto conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p.89).

No que diz respeito ao conto de Lygia Fagundes Telles, sabe-se que a escritora foi uma assídua leitora de Poe e Machado de Assis, que se tornam influências para a sua composição, ao passo que a autora é uma exímia criadora de atmosferas e também de enredos, como salienta Silva:

Parece-nos que Lygia Fagundes Telles nutre afinidade pela obra literária de Machado de Assis, de quem se confessa ardosa admiradora. [...] Assumindo essa ligeira influência machadiana, tornou ela rumos completamente diversos em seus mistérios. Estão presentes a ironia e a ambiguidade, mas com um estilo original nas tramas e na aventura das pesquisas que giram principalmente em torno do monólogo interior. (SILVA, 2010, p. 151)

O monólogo interior, a ambiguidade, o estranhamento, a ironia e o olhar crítico para com o comportamento humano em seu seio social são, então, características que este trabalho propor-se-á a analisar nas seções subsequentes.

Além de tais movimentos teóricos, para a análise das narrativas lygianas, também se julga necessário levar em consideração a definição de conto que a própria autora desenvolve em entrevista a Alberto da Costa e Filho:

Numa entrevista que Lygia Fagundes Telles me concedeu em 1955-uma jovem bela e mansa a conversar com um rapazola que oscilava entre o arisco e o abusado-, ela discordou taxativamente da afirmação de Mário de Andrade segundo a qual era o conto o que o escritor queria que fosse conto. O conto, para ela, não podia ser confundido com recordação da infância, descrição de viagem, ou divagação sentimental. Exigia enredo, ainda que esse enredo fosse apenas sugerido. Tinha de ser uma história, mesmo quando

¹⁸ TELLES, 1970.

¹⁹ CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

não soubéssemos quando principiava nem como findaria. E foi categórica: nem tudo que se diz conto é conto. (SILVA, 2010, p. 147)

Assim, partindo da concepção de Lygia, poder-se-á considerar que as obras *Antes do Baile Verde e Invenção e Memória* são antologias de contos, ao passo que *A Disciplina do Amor* será classificada enquanto um livro de esparsos, que é composto por fragmentos e biografemas. A escrita lygiana é, então, contemporânea ao passo que não se prende às amarras de convencionalismos estéticos, porém, atravessando seu tempo, olha criticamente para o mundo, e dentro desse mundo, para as questões que envolvem a existência e a condição humanas.

3.1 ANTES DO BAILE VERDE: O CONTO PRÉ-AUTOFOCCIONAL PROTOTÍPICO DE LYGIA

Verdadeiro testemunho de um mundo moral em decomposição onde todos os valores entram em crise, a obra de Lygia Fagundes Telles fixa a matéria indecisa da vida [...] captando a dolorosa e quase indizível relação que se estabelece entre a consciência do homem e os seres e as coisas que o rodeiam.

COELHO, Nelly Novaes. (*Apud* TELLES, 2010, sem página)

A intenção principal deste trabalho é estabelecer *A Disciplina do Amor* como o marco autoficcional da trajetória constística de Lygia Fagundes Telles. Para tal, adota-se uma metodologia que conta com a análise do que, neste trabalho, nomeia-se “conto pré-autoficcional” da autora. O termo “pré-autoficcional” é aqui utilizado para se referir à sua narrativa estritamente ficcional, anterior à publicação de *A Disciplina do Amor* e de sua consolidação às escritas do eu. Dada a inviabilidade da análise de todas as antologias de contos publicadas pela escritora antes de 1980, é escolhida a obra *Antes do Baile Verde* como representativa dessas narrativas. Tal escolha se justifica não apenas pela notória recepção da obra, como também pelo fato de que, no momento de sua primeira publicação, a estratégia de composição de Lygia já seguia traços bem definidos e consolidados de sua estética.

Antes do Baile Verde, considerado um dos livros mais relevantes da trajetória literária de Lygia Fagundes Telles, foi publicado originalmente pela Editora Bloch em 1970 e, posteriormente, em 2009, pela Companhia das Letras. A obra se tornou uma das mais notáveis antologias de contos publicadas da autora, tanto em razão de sua recepção pelo público leitor e pela crítica, quanto de seu reconhecimento nos âmbitos nacional e internacional, visto que o conto que dá título ao livro recebeu, no ano de sua publicação, o Primeiro Prêmio no Concurso Internacional de Escritoras, na França; e o conjunto da obra, os prêmios Guimarães Rosa e Coelho Neto em 1972 e 1973, respectivamente.

A antologia é composta por 18 contos, escritos entre 1949 e 1969, e aborda temas característicos da escrita lygiana, tais como o adultério, a insatisfação conjugal, a loucura e a desmistificação dos papéis familiares. Suas personagens são oriundas de famílias brasileiras urbanas de classe média, que ocultam dramas e conflitos que dão aos contos as matérias a serem moldadas. Assim, ao desvendar os dramas e conflitos ocultados por suas personagens, a narrativa desses contos encontra-se na tênue fronteira entre o banal cotidiano e as teias do fantástico. Desse modo, a escritora é muito bem-sucedida ao sugerir, com maestria, a história

profunda (a rememoração, as ocasiões pinceladas pelo fantástico) sob a história aparente (o episódio corriqueiro narrado, a anedota), o plano subjetivo sob o plano físico.

A figuração da introspecção das personagens da obra é garantida a partir do intenso trabalho de representação do fluxo de consciência, sendo um ponto comum, não apenas a todos os contos presentes no livro, como também a todas as obras da escritora. Dessa forma, a memória- até então das personagens- surge como ponto catalizador de temas que se embrenham no enredo da primeira história.

Em suas “Teses sobre o conto”, presentes na obra *Formas Breves*, Piglia desenvolve como argumento central sua primeira tese: “todo conto conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p.89). Dessa forma, a partir de uma leitura atenta de *Antes do Baile Verde*, é perceptível que a maioria dos contos que estão inseridos na obra seguem um padrão de composição no qual a segunda história, atmosférica, oculta e, por vezes, fantástica- os anseios, desejos e percepções interiores das personagens- é inserida, emaranhada, dentro da primeira história- o acontecimento ordinário, a anedota que é narrada. Assim, o acontecimento dá vazão ao subjetivo e ao atmosférico.

Acerca de tal característica em *Antes do Baile Verde*, o amigo e poeta Carlos Drummond de Andrade, em uma carta enviada à escritora em 28 de janeiro de 1966, assegura:

Sua grande força me parece estar no psicologismo oculto sob a massa de elementos realistas. Assimiláveis por qualquer um. Quem quer simplesmente uma história tem quase sempre uma estória. Quem quer a verdade subterrânea das criaturas, que o comportamento social disfarça, encontra-a maravilhosamente captada por trás da estória. Unir as duas faces, superpostas, é arte da melhor. Você consegue isso. [...] Conto de você fica ressoando na memória, imperativo. (DRUMMOND, in: TELLES, 2009b, p.198)

Tal desvendamento do que esconde a máscara social de suas personagens é abordado com maestria pela autora no conto “A Chave”, que relata os enfrentamentos passivos-agressivos de um casal com grande diferença de idade e a rememoração afetuosa de um antigo relacionamento, que se confunde com a realidade presente. No conto, o leitor é colocado em contato direto com os pensamentos e percepções da personagem protagonista, Tomás, desde as primeiras palavras do texto, visto que o caráter mediador do narrador é quase imperceptível:

Agora era tarde para dizer que não ia. Agora era tarde. Deixara que as coisas se adiantassem muito, se adiantassem demais. E então? Então teria que

trocar a paz do pijama pelo colarinho apertado, o calor das cobertas pela noite gelada, como nos últimos tempos as noites andavam geladas! (TELLES, 2009b, p. 73)

Logo na primeira linha, o leitor é apresentado ao pensamento da personagem, a partir de uma narração em 3ª pessoa, feita por um narrador extradiegético, mas que focaliza sua narração em Tomás e exprime consciência até mesmo de seu fluxo de pensamento, quase se confundindo com um narrador em 1ª pessoa. Tal recurso é prototípico das narrações lygianas em 3ª pessoa do livro em questão e é evidenciado pela ampla utilização do discurso indireto livre.

Ademais, observa-se, pela repetição da frase “Agora era tarde”, a ênfase dada à condição da personagem, denotando uma consolidação rígida, que ultrapassa e contraria seus desejos, restando-lhe apenas o comprazimento ressentido a uma situação causada por ela mesma, visto que o verbo do período subsequente, “deixara”, é indicador de sua própria condescendência. O desprazer em ir ao jantar (destino informado ao leitor mais adiante) é evidenciado pela oposição entre “trocar a **paz** do pijama”, “o **calor** das cobertas” pelo “colarinho **apertado**” e pela “noite **gelada**”. Essa cuidadosa escolha de adjetivação é responsável pela criação de uma antítese dos elementos destacados, a partir da simetria entre o conforto presente e a possibilidade do desconforto futuro. É em “como nos últimos tempos as noites andavam geladas!” que o uso do discurso indireto livre aparece pela primeira vez no conto, conferindo a proximidade entre narrador e matéria narrada, tão comum à prosa intimista da autora.

Logo após a introdução à resposta mental conformada e hostil de Tomás à necessidade de sair de casa a pedido da esposa, o narrador recorre a uma intertextualidade com *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, para descrever o ambiente que a personagem teria que frequentar na festa:

Devia haver no inferno o círculo social, aparentemente o mais suportável de todos, mas só na aparência. Homens e mulheres com roupa de festa, andado de um lado para o outro, falando, exaustos e sem poder descansar numa cadeira, bêbados de sono e sem poder dormir, os olhos abertos, a boca aberta, sorrindo, sorrindo, sorrindo...**O círculo dos superficiais**, dos tolos engravatados, embotinados, condenados a ouvir e a dizer besteiras por toda a eternidade. (TELLES, 2009b, p. 73. Grifo nosso.)

O inferno apresentado na obra de Dante é caracterizado por nove círculos. Cada círculo confere a punição de pecados distintos: o Limbo, primeiro círculo, é destinado às almas daqueles que não foram batizados; os luxuriosos, que pecam contra carne, têm como destino o segundo círculo; os gulosos são direcionados ao terceiro círculo; os gananciosos, ao

quarto, e assim por diante. Dessa forma, o narrador faz uso da expressão “O círculo dos superficiais” como referência direta ao inferno de Dante, na intenção de carregar negativamente a descrição dos jantares, festas e eventos sociais propostos pela esposa. A menção ao inferno ainda traz a conotação de que Tomás também fora condenado a sua atual conjuntura, que suas próprias ações o trouxeram ao castigo de uma vida conjugal insatisfatória, a qual ele permanece preso indeterminadamente, como os pecaminosos do autor italiano.

Posteriormente, há a utilização do discurso direto, no qual Tomás suplica à esposa o não comparecimento na festa, revelando cansaço:

...Cerrou a boca. Mas por que essa festa? “Estou exausto, compreende? Exausto...”
 -Tom! Que tal se você já começasse a se vestir?
 Claro que não compreendia nada, **a cretina**. Festa, festa, festa! O dia inteiro e a noite inteira era só festa, era vestir e desvestir em seguida [...] (TELLES, 2009b, p.74, grifo nosso.)

No trecho, há a primeira menção à exaustão, cansaço e indisposição de Tomás, que será muitas vezes retomada, visto que seu estado de sono terá grande relevância para o enlace do conto. Além disso, a súplica do marido é ignorada pela esposa, Magô. Assim, a alternância entre o discurso direto e o discurso indireto livre elucida a diferença de tom entre o que é dito e o que é pensado por Tomás. Nesse momento, o narrador começa a caracterizar a esposa sob o viés analítico da personagem principal. Tal caracterização ocorre por meio de descrições que contam com o uso de adjetivações como “a cretina”, “a sonsa” (p.75), “superficial” (p.73), “cadela” (p.74), “puta” (p.75), expressões pejorativas que constroem o campo semântico de subjugação dos valores morais da figura feminina. Durante o conto, Magô é vista como cretina, sonsa, cadela e puta por ter anseios sociais diferentes dos do marido e possuir a juventude que ele já não possui.

O juízo de valor emitido por Tomás não se limita somente à figura de sua parceira:

Mas por quê? **Cadelas**. Não passavam todas de umas **grandes cadelas** inventando jantar após jantar para se exibirem.
 -Feito **putas**.
 -Que foi que você disse, Tom? - perguntou a mulher entrando no quarto. Vestia apenas uma ligeira combinação de seda preta, mais renda do que seda. -Deu agora para falar sozinho?
 Teve um sorriso. Mas assim que a mulher desviou o olhar, sua fisionomia ficou novamente pesada. (TELLES, 2009b, p.74. Grifo nosso)

Desse modo, as observações de Tomás se expandem, a partir da marcação do plural, e passam a caracterizar generalizadamente toda uma classe de mulheres. Além da representação e síntese do ponto de vista ressentido, machista e depreciativo que um homem mais velho pertencente à classe média (a descrição feita pelo narrador dos objetos e artigos que compõem o ambiente evidencia tal condição) tem das mulheres que o cercam, o trecho também demonstra a face contraditória que rege seu relacionamento. Ao deixar escapar “Feito putas” e, então, atuar desentendimento e cortesia por meio de um sorriso, a personagem traz à tona a dissimulação que sustenta socialmente seu casamento.

Tomás continua com suas tentativas de dissuadir a esposa de ir ao jantar, enquanto ela se arruma para sair. E, então, há a primeira menção a uma personagem desconhecida pelo leitor até o momento, Francisca (outras menções a Francisca farão o leitor chegar à conclusão de que se trata da ex-esposa de Tomás): “...ela [Magô] gostava de cores fortes. Francisca preferia cores modestas, mas Magô era jovem e os jovens gostam das cores, principalmente os jovens que vivem na companhia de velhos” (TELLES, 2009b, p. 75. Grifo nosso.). Durante o desenvolvimento do conto, caracterizações que contrapõem Magô e Francisca são constantes, já que este é o procedimento escolhido pela autora para trazer à luz o arrependimento e resignação de Tomás em relação à escolha de estar, no presente, com Magô. Tais caracterizações são responsáveis pela construção de imagens opostas (tais quais cores fortes x cores modestas), já que, sob o viés de Tomás, a figura de Magô evoca superficialidade, egocentrismo, erotismo, juventude e desconforto; enquanto a figura de Francisca evoca sabedoria, modéstia, maturidade, conforto e compreensão.

Ainda sobre Magô, o narrador, novamente através da utilização do discurso indireto livre, traz uma comparação entre o seu comportamento ousado e seguro atual com o comportamento acuado, receoso e tímido do passado. Lembrando-se do momento que conheceu a esposa, Tomás exprime o que pensara na ocasião: “Vai desabrochar nas minhas mãos.” e completa com a apreensão atual: “Mas não precisava ter desabrochado tanto assim” (TELLES, 2009b, p. 75.), o que indica seu desagrado com a mudança da mulher e revela que o que lhe atraiu na figura de Magô foi sua posição e comportamento subalternos e imaturos em relação a ele. A mudança desse panorama, com o desenvolvimento da autonomia da esposa, é motivo de um sentimento de raiva da personagem protagonista, notabilizando pensamentos misóginos e violentos, como: “Podia quebrar uma perna. Mas não quebrava, naquela idade os ossos deveriam ser de aço. Bocejou.” (TELLES, 2009b, p.76).

O trecho é representativo no que diz respeito à manifestação dos pensamentos violentos de Tomas: além do evidente desejo de incapacitação da esposa a fim de um possível retorno à posição submissa do início do relacionamento, há também a manifestação de seu ressentimento em relação à jovialidade de Magô. É a partir dessa manifestação que a autora, através do foco e do olhar de uma personagem masculina, representa e incita reflexões acerca da condição feminina.

Ademais, um ponto a se salientar no que diz respeito ao trecho em questão é a dualidade entre o ânimo, vigor e jovialidade de Magô; e a sonolência, cansaço e velhice de Tomás. Durante todo o conto, há inúmeras menções a tal contraposição, por meio de adjetivações e o uso de verbos como “bocejar”. O sono de Tomás é de extrema relevância para o enlace e desenlace do conto, visto que a atmosfera onírica e a ambiguidade entre o sonho, a reminiscência e o real é o fator que constitui o elemento fantástico que tece a segunda história do conto.

Assim, é, ainda, a mescla entre tais elementos (o sonho, a reminiscência e o real) a responsável pela evocação da figura de Francisca. O descontentamento de Tomás com o casamento atual, somado ao seu cansaço e sono, o faz sentir falta da antiga esposa. Dessa forma, a rememoração e o sentimento de nostalgia em relação ao seu primeiro casamento são fruto da sublimação do descontentamento e da pulsão de ódio de Tomás, de forma que atinge seu ponto máximo quando, ao fim do conto, nem Tomás, nem o leitor são capazes de diferenciar a realidade do sonho, ou uma possível alucinação. Fantasias, sonhar- ou delirar- com a volta de Francisca é o escape de uma mente atormentada pela inveja, pelo ressentimento e pelo desprazer de um casamento socialmente arquitetado com sucesso e individualmente fracassado.

Ao longo do conto, através da rememoração de episódios vividos com Francisca, o leitor é inteirado a respeito da causa do rompimento, ou fuga, protagonizado por Tomás: “Os móveis antiquados. Os vestidos antiquados. A beleza antiquada. ‘Mas, Francisquinha, você precisa usar uns vestidos mais atuais, precisa se pintar!’” (TELLES, 2009b. p. 81). A mesma figura feminina que lhe trazia paz e conforto, lhe trazia também a sensação de estar velho e ter que lidar com a sua velhice e de sua então esposa. Quando, no passado, Francisca sugere ao marido que saia para uma volta e lhe entrega a chave de casa (“Olhara-o quase como uma mãe olha para o filho antes de lhe entregar a chave.” p.81), lhe entrega também a possibilidade de mudança e liberdade (“Na rua, sentira-se um adolescente apertando a chave no bolso. ‘Sou

livre!’, quisera gritar às pessoas que passavam” p.81), já que é nessa volta que Tomás encontra pela primeira vez com Magô.

Ao fim do conto, em meio às lembranças de Francisca e à atmosfera dúbia entre fantasia e realidade, o narrador expõe a intenção de Tomás de voltar para a ex-mulher: “Ah, se pudesse voltar sem nenhuma palavra, sem nenhuma explicação. Ela também não diria nada: era como se ele tivesse ido comprar cigarros.” (p.81) e é interrompido pela voz de Magô. Só então, Tomás se rende ao sono e diz a Magô para ir sozinha ao jantar:

A voz de Magô pareceu-lhe anônima. Irreal. Ouviu a própria voz pastosa mas tranquila.

-Vá você, querida. Divirta-se.

Ela ainda insistiu. Teria mesmo insistido? Os saltos do sapato ecoaram no silêncio como pancadas algodoadas, fugindo rápidas. Estendeu a mão até a cama e puxou a coberta. Cobriu-se. Tudo escuro. Tudo quieto. (TELLES, 2009b, p.81)

Ao deitar e deixar-se levar pelo sono, Tomás começa a sonhar com Magô, com o jantar, com a possibilidade de a esposa se encontrar com um suposto amante, com a advertência que fora dada pelo sogro sobre sua idade e com Francisca em um vestido deslumbrante. Logo, o conto termina com a frase: “Devolveu-lhe a chave.”, deixando a história aberta à interpretação do leitor. Seria apenas um sonho? Um delírio? Tomás teria se abdicado da suposta liberdade, representada pela figura da chave, e teria reatado o casamento com Francisca? A autora não responde ao leitor nenhum desses questionamentos, o que se caracteriza enquanto um fenômeno recorrente em suas narrativas: a abertura da obra, o compromisso em manter um ambiente duvidoso que visa à construção cuidadosa de elementos pertencentes à ordem do fantástico²⁰. Se, para Todorov em sua *Introdução à literatura fantástica*:

O fantástico [...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. [...] Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 1992, p. 48)

²⁰ Este trabalho não se propõe a um estudo mais detalhado e amplo acerca dos conceitos e do caminho teórico que envolve o Fantástico e/ou o Realismo Fantástico e dos meandros de sua utilização por LFT. Julga-se tal recorte temático um ponto muito recorrente de análise da obra da autora. Aqui pretende-se apenas definir tal traço enquanto constituinte de sua estética.

É, então, a partir da hesitação e do dúbio, que Lygia opera a inserção do fantástico em suas obras. Mais relevante do que desfazer tal ambientação, é a interpretação de que a tática de construção do conto utilizada por Lygia em “A chave” é uma exemplificação dos traços estéticos comuns às obras da autora, já que revela uma das estratégias do padrão de composição temática e estrutural da prosa lygiana pré-autoficcional: é através da representação e exposição de conflitos da vida privada de uma personagem que Lygia constrói, nos miúdos de uma narrativa intimista, uma análise sutil a determinado tipo social, escancarando as contradições que constituem e guiam sua conduta. A autora se vale do banal cotidiano para a abordagem de temáticas universais, inerentes ao convívio interpessoal do homem em seu núcleo social e familiar.

No tocante a esse traço dos contos de Lygia Fagundes Telles, o professor e ensaísta Silviano Santiago afirmou que "uma definição curta e sucinta dos contos de Lygia dirá que a característica mais saliente deles é a dificuldade que têm os seres humanos de estabelecer laços" (SANTIAGO, 1998, p. 103). É do que se trata o conto “Verde Lagarto Amarelo”, que explora de maneira tão marcante, mas através de uma descrição e composição expressivas, os pormenores da conturbada relação entre irmãos, permeada pela inveja.

No conto, é narrada a visita que Rodolfo recebe de seu irmão, Eduardo, em seu apartamento, de forma que os acontecimentos pontuais (referentes ao plano físico) que envolvem essa visita são a matéria da primeira história do conto, enquanto a revisitação da infância, o contato com seus traumas primários e o drama psicológico do narrador compõem a segura história (plano subjetivo). Assim, mais uma vez, observa-se no conto lygiano o uso de anedotas pertencentes ao banal cotidiano como propulsoras das inquietações existenciais das personagens.

Através de uma narração homodiegética, que parte do olhar de Rodolfo, o leitor é inicialmente apresentado à chegada de seu irmão: “Ele entrou com seu passo **macio, sem ruído**, não chegava a ser **felino**: apenas um andar **discreto. Polido.**” (TELLES, 2009b, p.19, grifo nosso). Já nas primeiras linhas do conto, percebe-se uma cuidadosa escolha lexical para conferir a apreensão que a personagem protagonista tem de seu irmão. Durante o desenvolvimento da trama narrativa, os adjetivos destacados desempenharão um importante papel, sendo retomados para uma posterior comparação e instauração de antíteses relacionadas à aparência, comportamento e prestígio entre os irmãos. Assim, o narrador qualifica o comportamento de seu irmão como discreto e polido, elegante e sofisticado.

Também, a comparação com felinos- animais graciosos, fascinantes, e que se movem de maneira estratégica para atingir a presa- parte desse consciente processo de arquitetura do campo semântico ligado à figura da personagem de Eduardo.

O conto continua:

-Rodolfo! Onde está você?...Dormindo? - perguntou quando me viu levantar da poltrona e vestir a camisa. Baixou o Tom de voz. - Está sozinho?
 Ele sabe muito bem que estou sozinho, ele sabe que sempre estou sozinho.
 -Estava lendo.
 -Dostoiévski?
 Fechei o livro e não pude deixar de sorrir. Nada lhe escapava. (TELLES, 2009b, p.19)

Nesse momento, o narrador, por meio do acesso aos seus pensamentos, dá ao leitor as primeiras informações acerca de si mesmo. O período “Ele sabe muito bem que estou sozinho, ele sabe que sempre estou sozinho” começa a construir o perfil psicológico e emocional de Rodolfo: um homem que é e se sente solitário, atravessado pelo deslocamento, de personalidade introvertida e desajustada ao convívio social. Desse modo, observa-se, inclusive, que o uso do advérbio “sempre” certifica a permanência e conformação de tal estado.

Outrossim, a menção a Dostoiévski também é um ponto a se salientar no trecho. O uso da intertextualidade, o diálogo com outros textos, é um recurso inerente à escrita de LFT que, por vezes, é utilizado como intensificador da significação pretendida pela autora, tal qual sua utilização no conto “A Chave”. Neste caso, a referência a Dostoiévski pode ser interpretada como uma forma de antecipação do drama psicológico vivenciado por Rodolfo, visto que o autor russo é conhecido pelas suas personagens complexas, que vivem tais dramas, como Raskolnikov em *Crime e Castigo*. Ademais, a última frase da passagem contribui para o início da criação de um tom hostil de Rodolfo em relação ao irmão e suas qualidades, que será mais evidenciado no desenrolar da trama.

A fala seguinte de Rodolfo, “[...] está quente demais, acho que é o dia mais quente desde que começou o verão” (TELLES, 2009b, p.19), insere a principal característica de ambientação espacial do conto: o calor. Vale fazer o adendo de que, durante a narração que é feita por Rodolfo, a descrição espacial desempenha um papel primordial para que o leitor apreenda traços psicológicos que engendram sua identidade a partir da criação de uma atmosfera inóspita a ele: seu apartamento é abafado, pequeno, sem luxos decorativos, simples

e com baratas vivendo nos cantos escuros da pia. Esses aspectos, somados ao calor sentido por Rodolfo, fazem com que seu comportamento seja o de um animal cativo em seu próprio lar, em si mesmo. Ao longo da narrativa, Rodolfo se mostra muito suscetível à percepção do calor, visto que ele é atormentado, desde tenra infância, pelo suor excessivo e pela obesidade: para ele, “...o sal do suor era mais violento que o sal das lágrimas.” (TELLES, 2009b, p.22). Tais características tecem uma imagem oposta àquela que o narrador constitui de seu irmão mais novo. De um lado, há um homem elegante e discreto, cujo comportamento é polido; de outro, há uma personagem que sua demasiadamente, ocupa muito espaço e dispõe de um comportamento desajeitado.

Após adentrar o apartamento de Rodolfo, Eduardo deixa uma pasta sobre a cadeira e abre um pacote de uva roxas. Então, o leitor é inteirado sobre o traço principal da identidade da personagem protagonista:

Com um gesto casual, atirei meu paletó em cima da mesa, cobrindo o rascunho de um conto que começara naquela manhã.
-Já é tempo de uvas? - perguntei colhendo um bago. Era enjoativo de tão doce mas se eu rompesse a polpa cerrada e densa sentiria seu gosto verdadeiro. Com a ponta da língua pude sentir a semente apontando sob a polpa. Vareia-a. O sumo ácido inundou-me a boca. Cuspi a semente: assim queria escrever, indo ao âmago até atingir a semente resguardada lá no fundo como um feto. (TELLES, 2009b, p.20)

No trecho, há a primeira menção ao ofício de Rodolfo, a personagem é um escritor, o que inclui a metalinguagem e a metanarração como elementos de destaque do conto. A maneira como o narrador se refere às suas pretensões enquanto escritor evidencia seu empenho, trata-se de um escritor comprometido com suas criações, que lhes atribui significado existencial. No entanto, o ato de jogar o paletó sobre o conto que estava escrevendo, escondendo-o, denota a falta de confiança no irmão e o receio de seu julgamento sobre o texto inacabado. Tal ação acaba por induzir o leitor à percepção de que não se trata de uma relação fraterna deveras próxima. Além disso, notada a expressão metalinguística à qual a autora recorre, seria possível inferir que o procedimento contístico descrito em sua narrativa diz respeito à sua própria composição, já que a arte maior de Lygia Fagundes Telles é a capacidade de romper barreiras sociais em busca da representação do que fica guardado e protegido no âmago do homem.

Somado a isso, a figura das uvas volta a aparecer mais à frente na narrativa, em um momento no qual os irmãos conversam sobre a casa em que viveram na infância:

-E uma parreira, lembra? Nunca conseguimos um cacho maduro daquela parreira- disse amarfanhando com um gesto afetuosos o papel das uvas. - Até hoje não sei se eram doces. Eram doces?

-Também não sei, você não esperava amadurecer. (TELLES, 2009b, p.21)

Assim sendo, evidencia-se uma dualidade entre as uvas **doces** trazidas por Eduardo e as uvas **azedas** que nunca amadureciam no passado, por conta de sua impaciência, o que revela mais uma vez o cuidadoso processo de seleção adjetiva da escritora para a criação de elementos semanticamente opostos, fazendo da antítese um traço recorrente de seus contos. Ademais, a forma como Rodolfo diz “Também não sei, você não esperava amadurecer.” é imperativa no que diz respeito a uma acusação, feita em tom ressentido. Mais adiante, o leitor será capaz de compreender que as uvas do passado evocam, para Rodolfo, todas as outras coisas que foram alcançadas por Eduardo e negadas a ele, na infância e no presente. Assim, salienta-se a postura distante de Rodolfo, o desejo em se manter longe do irmão, o que é expresso por essa fala, somada a outros momentos nos quais são observados comportamentos passivos-agressivos de Rodolfo, como o fato de que até então o narrador não se referir ao irmão pelo nome, utiliza apenas o pronome “ele” (só mencionará o substantivo próprio Eduardo ao fim da segunda página do conto). Tal análise é imprescindível para a apreensão dos significados da narrativa, já que, de acordo com Fábio Lucas, na introdução a *Antes do baile verde*, Lygia Fagundes Telles “...explora obstinadamente o desencontro das personagens, expõe a face dramática das fraquezas humanas, veda os caminhos da redenção” (1982, p. IX).

Em contrapartida, o gesto do irmão caçula de trazer as uvas (doces, no presente) soa quase como que uma tentativa de reconciliação, um pedido de desculpas pelo passado e pelo futuro próximo. Enquanto Rodolfo deseja intensamente o afastamento do irmão, Eduardo quer inseri-lo em sua vida e ter uma relação próxima. Logo, essa contraposição, o fato de que Eduardo é caracterizado como o espelhamento inverso exato de Rodolfo, acaba sendo um fator de importância para a criação das tensões familiares expressas no texto.

Após a entrega das uvas, Eduardo diz a Rodolfo:

-Trouxe também uma coisa...mostro depois.

Encarei-o. Quando ele sorria ficava menino outra vez. Seus olhos tinham o mesmo brilho das uvas.

-Que coisa?

-Mas se eu já disse que é surpresa! Mostro depois.

Não insisti. Conhecia de sobra aquela antiga expressão com que vinha me anunciar que tinha algo escondido no bolso ou embaixo do travesseiro. (TELLES, 2009b, p. 20)

A postura assumida por Eduardo em relação à revelação do real motivo pelo qual concede uma visita ao irmão mais velho é o segundo fator para a criação das tensões narrativas. Esse enigma, essa sugestão de adivinhação que é implantada por Eduardo, permeará toda a narrativa e, por vezes, será o ponto desencadeador da revisitação de memórias feita pelo narrador. Ao ouvir do irmão tal ato de protelação, Rodolfo se lembra que esse é um traço identitário pertencente a ele desde a infância e cita momentos em que isso acontecia. É para respeitar a decisão do protelamento de tal revelação que Rodolfo, na intenção de desviar o foco da conversa, oferece café ao irmão.

Será durante o preparo do café e, depois de pronto, enquanto se servem dele, que os irmãos iniciarão uma conversa baseada nas lembranças coletivas da infância: o cotidiano na casa em que viveram, a mãe, a morte da mãe, a divisão dos objetos que pertenceram a ela. A conversa e as pequenas ações de Eduardo servirão como mote para que Rodolfo mergulhe em suas próprias reminiscências individuais do passado, que lhe são extremamente dolorosas. A narração em primeira pessoa confere a proximidade necessária para que a prosa intimista, cara a LFT, se desenvolva através do acesso do leitor ao fluxo de consciência do protagonista.

Logo que Rodolfo se dispõe a preparar café para Eduardo, este nega veementemente a ação do irmão, o que é interpretado por Rodolfo como um ato de piedade: “Estava querendo me poupar, estava sempre querendo me poupar.” (p.20). Outras passagens também colocarão em destaque a boa vontade e cuidado de Eduardo para com o irmão mais velho, o que causa imenso desconforto a Rodolfo, visto que, para ele, um indivíduo atravessado pelo sentimento de inferioridade em relação ao irmão, tais ocasiões carregam um misto de vulnerabilidade com a raiva que sente sobre a postura ética do caçula. Cada qualidade de Eduardo lhe incomoda pois escancara a falta dela em si mesmo, fazendo-o confrontar-se com a inveja e a culpa que ter inveja do próprio irmão lhe causa.

Indo preparar o café ao irmão, Rodolfo narra:

Vagarosamente, ele tirou as abotoaduras e foi dobrando a manga da camisa com aquela arte toda especial que tinha de dobrá-la sem fazer rugas, na exata medida do punho. **Os braços musculosos de nadador. Os pelos dourados. Fiquei a olhar as abotoaduras que tinham sido do meu pai.** (TELLES, 2009b, p.21. Grifo nosso.)

Para além do comportamento exemplar e perfeição na execução dos detalhes daquilo que faz (asseverado, no trecho em questão, pelo primeiro período), a passagem traz a descrição da forma física de Eduardo: um homem musculoso, de cabelos loiros,

características julgadas atraentes e que em nada têm a ver com a obesidade e sudorese de Rodolfo. Ainda, o último período traz uma informação importante: Eduardo possui as abotoaduras que foram de seu pai. A narração de Rodolfo do fato traz uma nuance um tanto rancorosa, notabilizada pelo uso do pronome possessivo *meu* ao invés de *nosso*, visto que não há pistas de que os irmãos teriam pais diferentes. As abotoaduras, assim como as uvas, passam a ser um dos elementos que Eduardo têm e são negados a Rodolfo e são representativas, inclusive, do afeto paterno.

Enquanto Rodolfo prepara o café, Eduardo o convida para que vá a sua casa almoçar com ele e a esposa, Ofélia, o que configura mais uma tentativa de aproximação. Rodolfo nega o convite, novamente em uma postura esquivada, afirmando ter compromisso naquele dia e, quando confrontado a ir em outro dia, fica nervoso:

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 como ele amarfanhara o papel. Esfreguei nela o lenço, 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! (TELLES, 2009b, p.21)

O incômodo e desconforto de Rodolfo com a iniciativa de aproximação do irmão se torna cada vez mais evidente e é representada, inclusive, pelo aumento de sua transpiração. Rodolfo se sente preso e claustrofóbico em sua casa e na relação com Eduardo. A recusa em se lembrar do passado é desesperada, visto que o protagonista é atormentado, ainda, pelos mesmos traumas que vivera na infância: ser preterido pela mãe e se sentir inferior ao irmão.

A maneira como Rodolfo limpa seu suor escondido do irmão demonstra a vergonha que o protagonista sente dessa característica, que lhe assombra e lhe causa uma dor imensa. Ainda que ele não queira conversar sobre a infância e sobre a dor que a transpiração em excesso lhe causa, não consegue fugir: “Não queria suar, não queria, mas o suor medonho não parava de escorrer manchando a camisa de amarelo com uma borda esverdeada, suor de bicho venenoso, traiçoeiro, malsão. [...] Era menino ainda mas houve um dia em que quis morrer para não transpirar mais.” (p.22-23). Este trecho evidencia o quanto a personagem se sente vítima, em posição passiva e vulnerável, no que concerne à transpiração: não tem controle sobre o suor, tanto quanto não tem controle sobre suas memórias, preferira morrer a suar tanto. Além disso, é na caracterização desta passagem em que as pistas sobre o título do conto aparecem, a menção ao verde e ao amarelo (cores que naturalmente já são associadas,

respectivamente, a atmosferas selvagens, ao pântano, e ao medo) e a animais peçonhentos (como répteis) expressa a asquerosidade ligada à figura de Rodolfo. A criação de tal imagem acentua, novamente, a contraposição asquerosidade x sofisticação entre os irmãos.

É importante frisar que a figura materna desempenha um papel primordial na consolidação de tal dor, visto que, nas memórias de Rodolfo, a mãe sempre aparece fazendo críticas sobre seu peso e seu suor, constringendo-o na presença de terceiros, chantageando o filho para que não comesse muito. Ainda, ela não consegue disfarçar a predileção sentida por Eduardo, o que se transforma na causa fundamental do sofrimento de Rodolfo. Não consegue ter um gesto de amor para com o filho mais velho. Assim, seu comportamento, aliado à sua morte, ainda na infância dos meninos, tem reflexos negativos na vida de Rodolfo, mesmo depois de adulto: embora esteja morta, controla o comportamento do protagonista, que no presente ainda age na intenção de ter sua aprovação. A relação materna abordada no conto é um exemplo do ato lygiano de desmascarar o comportamento social de suas personagens, isso se dá justamente pela quebra da idealização de uma figura que é diretamente ligada à providência de afeto e cuidado aos seus filhos. Ao flagrar os pormenores da vida privada do convívio familiar, a autora vai além do senso-comum e constrói uma personagem que revela a complexidade da condição feminina e seus papéis sociais.

Um adendo no que diz respeito à representação da condição e da identidade femininas no livro em questão permitirá destacar que, mesmo quando o foco narrativo é em uma personagem masculina, tal tema ganha destaque em suas narrativas. É o que acontece nos dois contos analisados nesta seção. Em um dos seus contos, “Mulher Mulheres”, presentes na obra *Durante Aquele Estranho Chá* (2002,2010), Lygia denomina as mulheres cujo comportamento é submisso, dependente, doméstico e socialmente esperado de “mulher goiaba”, com base no comportamento da própria mãe (que, além de tocar piano, vivia à frente do fogão preparando goiabada em tachos). Em suas narrativas, ficcionais ou autoficcionais, as personagens femininas podem ser divididas entre aquelas que são mulheres goiaba (como Francisca, em “A Chave”) e aquelas que subvertem tal papel (como Magô, em “A Chave”). Não à toa, a complexidade da construção das personagens femininas que são pertencentes ao segundo grupo é maior e são desenvolvidas a partir de um cuidadoso processo que visa distingui-las, sem generalizações, das demais. São as personagens que carregam em si o intrincamento de serem atravessadas pelas expectativas sociais, pela identidade e pela ação autônoma, livres de idealizações: é o caso da mãe de Rodolfo, em “Verde Lagarto Amarelo”.

Ainda no que diz respeito à figura materna, ambos os irmãos relatam ter sonhado com a casa da infância e com a mãe. Rodolfo relata ao irmão o que aconteceu no sonho de modo evasivo, sem muitos detalhes, através do uso do discurso direto. No entanto, o acesso aos seus pensamentos, dado ao leitor por meio da narração em primeira pessoa, esconde os pormenores do sonho (estar magro, dançar vagorosamente com a mãe, suar e ela não se incomodar com o suor), o que denota o abundante constrangimento que sente de seus desejos mais íntimos:

-Também sonhei com a casa mas já faz tempo- eu disse.
 Ele aproximou-se. Esquivei-me em direção ao armário. Tirei as xícaras.
 -Mamãe apareceu no seu sonho? - perguntou ele.
 -Apareceu. O pai tocava piano e mamãe...
 Rodopiávamos vertiginosos numa valsa e eu era magro, tão magro que meus pés mal roçavam o chão, senti mesmo que levantavam voo e eu iria enlaçando-a em volta do lustre quando de repente o suor começou escorrer, escorrer.
 -Ela estava viva?
 Seu vestido branco se empapava de meu suor amarelo-verde mas ela continuava dançando, desligada, remota.
 -Não, era uma valsa póstuma [...] (TELLES, 2009b, p.23)

Para conceder a diferença de tom entre o que é dito e o que não é dito, Lygia faz uso estratégico do discurso direto em detrimento do fluxo de consciência. Tal estratégia consiste em destacar a dissimulação inerente à manutenção da imagem social em relações familiares, mesmo naquelas que deveriam ser mais próximas. É assim que a autora subverte a camada que o comportamento social esconde e alcança a verdade obscura da existência humana: por meio da exposição dos desejos mais latentes que um indivíduo que se sente rejeitado em seu núcleo familiar pode ter, tão latentes que, mesmo na vida adulta, se manifestam em sonhos e reminiscências.

Quando Rodolfo entrega ao irmão a xícara de chá em melhor estado (deixando a quebrada para seu próprio uso), Eduardo percebe que se trata de um dos poucos objetos que ficaram em posse do irmão quando, após a morte da mãe, eles dividiram seus pertences. Rodolfo se lembra do dia em questão e de como recusou veemente e violentamente ter os lençóis que um dia foram da mãe, dando-lhes de presente ao irmão mais novo que acabara de se casar. Apesar da insistência para não ficar com nada (ou quase, ficara com o conjunto de xícaras que agora utilizava para servir café ao irmão), o protagonista demonstra rancor sobre o fato: “Despejei água fervente na caneca. O pó de café foi se diluindo resistente, difícil. Minha mãe. Depois, Ofélia. Por que não haveria de ficar também com os lençóis?” (2009b, p.24).

Tal momento reitera o descontentamento e ressentimento de Rodolfo em relação ao irmão: Eduardo tem tudo (as uvas antes de ficarem maduras, as abotoaduras do pai, o afeto e

admiração da mãe, os objetos que foram dela, uma esposa, um filho a caminho...), enquanto Rodolfo tem nada disso. Encarar o irmão é encarar aquilo tudo que lhe falta, Eduardo é o espelhamento oposto de Rodolfo, o que constitui a composição do mito do duplo no conto. Também é interessante observar que o trecho exemplifica a forma como que, por mais que o plano psicológico e subjetivo-a segunda história do conto- ganhe destaque em certos momentos com a descrição de memórias e da apreensão dos fatos do narrador-protagonista, emergindo das entranhas da primeira história, isso se dá sempre em função dos acontecimentos do plano físico (o preparo do café e a conversa com Eduardo).

Em certo ponto, ainda na intenção de se aproximar, Eduardo convida Rodolfo para ser padrinho do filho que está a caminho, Rodolfo nega, mais uma vez, a aproximação do irmão e lhe questiona se seria aquela a surpresa que mencionou quando chegou:

Era essa a surpresa? - perguntei e ele me olhou com inocência. Repeti a pergunta: - A surpresa! Quando chegou você disse que...
-Ah! não, não! Não é isso não- exclamou e riu apertando os olhos que riam também com uma ponta de malícia. - A surpresa é outra. Se der certo, Rodolfo, se der certo!...Enfim, você é quem vai decidir. Ponho nas suas mãos. (TELLES, 2009b, p.25)

O trecho em questão traz de volta o enigma, o jogo de adivinhação, proposto por Eduardo. É imprescindível salientar que tal jogo tem função primordial na construção da atmosfera ambígua e duvidosa que permeiam as produções lygianas. Em “Verde Lagarto Amarelo” não há, de fato, a presença de elementos fantásticos (como os que foram analisados em “A Chave”), no entanto a presença do dubitável se dá por meio da protelação do motivo da visita de Eduardo e ao final aberto do conto, que, somado ao enclausuramento de Rodolfo em seu drama particular e à sua rememoração, constroem ao longo de toda a narrativa um ambiente permeado pela tensão entre os irmãos e pela incerteza. Ao colocar o poder de decisão sobre o irmão, Eduardo potencializa essa tensão.

Acerca do ato de rememoração de Rodolfo, é mister que a memória funciona como fonte de sofrimento, já que, por meio dela, o protagonista evoca as agonias e traumas da infância, sentindo-se vítima do passado. O desejo de não viver tal processo e cortar laços com o passado de modo definitivo é tanto que Rodolfo encontra eventual alívio na arquitetura da possibilidade da distância geográfica e do desdém do irmão:

E se ele fosse morar longe? Podia tão bem se mudar de cidade, viajar, Mas não. Precisava ficar por perto, sempre em redor, me olhando. Desde pequeno, no berço já me olhava assim. Não precisaria me odiar, eu nem

pediria tanto, bastava me ignorar, se ao menos me ignorasse. (TELLES, 2009B, p.26.)

Rodolfo foge de Eduardo tal qual as baratas do interior de sua pia fogem da luz. Essa fuga do irmão acontece pois ele nutre tanta inveja, que se sente culpado pela expressão de afeto de Eduardo, ao passo em que deseja distância dele. Assim, a descrição inóspita de seu apartamento, conjuntamente à aproximação do irmão, constitui uma prisão. Não à toa, desde a infância, seu comportamento para com ele é de um animal cativo, tramando fugas, como um lagarto na intenção de se camuflar do predador: “Às vezes me escondia no porão, corria para o quintal, subia na figueira, ficava imóvel, um lagarto no vão do muro, pronto, agora não vai me achar.” (2009b, p.26), daí o título do conto e a antítese entre os animais felino (Eduardo) e réptil (Rodolfo).

No entanto, por mais que a personagem-protagonista viva à sombra da perfeição do irmão, a narrativa tece a sugestão de que apenas uma qualidade de Rodolfo o faz se sentir melhor quando comparado a Eduardo: ser escritor, ao passo que o irmão não o é. O irmão caçula parece possuir tudo: a beleza, o carinho dos pais, a postura educada e requintada, o casamento, o filho e a posse dos bens materiais da mãe falecida; Rodolfo não possui nenhuma dessas características, mas é aliviado pelo ofício de escritor. Sendo assim, tal atividade laboral se configura como o traço distintivo de Rodolfo em relação ao irmão, ser escritor, já que “Era o que me restara, escrever.” (2009b, p.29).

Ao longo da conversa, há algumas menções do sucesso que Rodolfo alcançara com o seu primeiro romance. Eduardo se mostra ciente disso e tece elogios a tal feito do irmão mais velho, mostrando, inclusive muito interesse em sua obra. É, ao se dar conta disso nas últimas linhas do conto, que o protagonista parece, não tão surpreendentemente, adivinhar o motivo pelo qual recebera a visita:

Será possível que ele também?... [...] Olhei para sua pasta na cadeira e adivinhei a surpresa. Senti meu coração se fechar como uma concha. A dor era quase física. Olhei para ele. Você escreveu um romance. É isso? Os originais estão na pasta...é isso? Ele então abriu a pasta. (TELLES, 2009b, p.29)

E, assim, a narrativa termina. Mais uma vez, a autora se utiliza da abertura da obra para deixar seu fim sugestionado ao leitor. Eduardo teria mesmo escrito um romance? Por que caberia a Rodolfo escolher o que aconteceria? Se dissesse que não queria, o caçula teria interrompido a sua publicação? Rodolfo se abriria suficientemente com o irmão para lhe confessar sua insatisfação e dor com o feito? O irmão ter escrito um romance seria apenas a

conclusão que uma mente perturbada pela inveja inferira? Ou não, Eduardo teria um comportamento tão felino e perverso (caracteres caros à figura do duplo) ao ponto de ter planejado tal “vingança” pelo comportamento mesquinho de Rodolfo? O texto não responde a essas perguntas, e nem deveria. É justamente essa atmosfera dúbia a pretensão de Lygia: o efeito final de uma narrativa tão bem elaborada, a partir da mescla de um episódio explícito do banal do cotidiano (plano físico, história 1) e das nuances rememorativas que desenvolvem o drama identitário e psicológico do narrador-personagem (plano psicológico, história 2), que se apodera da dúvida para a apreensão de seu sentido.

De fato, um dos fatores que garantem a modernidade do conto pré-autoficcional de Lygia é o final não-surpreendente, já que através de uma estratégia de disseminação e recolha, a autora constrói, aos poucos, o final de seu conto durante seu início e desenvolvimento. Mas, para além de tal estratégia, o desfecho dos contos lygianos não é apenas não-surpreendente, é dúbio e confere ao leitor a tarefa de continuá-lo ou questionar-se a respeito das possibilidades de interpretação que ali ficam sugestionadas, ao passo que as histórias não acabam com o ponto final colocado pela autora.

Outrossim, vale destacar que, neste momento de escrita estritamente ficcional, a fragmentação narrativa aparece mais frequentemente pelo uso de analepses que visam a inserção da memória das personagens e pelo fim sugestivo, dúbio. Além desse uso de analepses para introduzir elementos anteriores ao acontecimento narrado no conto que ocorre na apresentação do presente por meio de inserções do passado, a fragmentação da continuidade do enredo também é decorrente da representação do fluxo de consciência e do monólogo interior pelo uso do discurso indireto livre. Mais à frente neste trabalho, ver-se-á que tal traço da constância de Telles é deveras acentuado pela brusca mudança de temas e, conseqüente, de formas, que a prosa autoficcional lança à escrita da autora.

Sobre a estratégia que se dá na construção linguística dos contos de Lygia, Ataíde (1973), confirma:

O conto de Lygia é primeiro um problema de técnica, de artesanato minucioso e consciente a que se alia uma profunda sensibilidade artística. Talvez fosse melhor dizer que se trata de um caso de artesanato-artístico. (...) Lygia, portanto, é rigorosamente exigente com o nível linguístico de seus trabalhos, e nesse sentido a escritora tem um procedimento semelhante ao de Trevisan, de Osman Lins, de Adonias Filho, ressalvado o aspecto estilístico que os isola e distingue. (ATAÍDE, 1973, p. 91-92)

O procedimento assinalado por Ataíde é fruto da pretensão da autora em combinar o subjetivismo a uma descrição objetiva, espacial e gestual, de forma de garantir a extensão atmosférica aos contos. Há a escolha rigorosa e minuciosa de adjetivos que criam um campo semântico de oposição entre os valores atribuídos a cada personagem e a seleção precisa de substantivos que carregam em si um vasto significado existencial e identitário. É o que acontece com a **chave**, no primeiro conto analisado, que opera como representação da liberdade de Tomás; ou as **uvas**, as **abotoaduras** e os **lençóis** de *Verde Lagarto Amarelo*, que são empregados com um significado muito mais amplo do que o de simples objetos.

Cabe ressaltar que a escritora ainda alcança tal feito a partir de uma linguagem coloquial, límpida, livre de excessos e exageros de estilo. De tal modo, não restam dúvidas que a arte maior de Lygia, em relação à construção linguística dos contos de *Antes do Baile Verde*, é a criação de um campo semântico, inserido nos meandros do relato, que a permite explorar o ciúme, sem mencionar uma única vez a palavra; falar da inveja, sem nem mesmo fazer a menor citação ao sentimento abstrato. Este é o ponto-chave da descrição da autora: uma descrição tão realista, no sentido da capacidade de apreensão sinestésica dos estados que compõem as inquietações humanas, que dispensa a mediação velada entre narrador e leitor, concentrando-se nos pormenores do comportamento e do fluxo psicológico das personagens.

Assim, são características frequentes de sua arquitetura narrativa pré-autoficcional a mescla de diferentes períodos temporais (alternância entre passado, presente e futuro, por meio de anacronias narrativas), a caracterização das personagens por meio da focalização de outras personagens – que podem ou não assumir o papel de narrador –, a ênfase à descrição gestual, a utilização continuada de diálogos e a capacidade de subverter, através de duas histórias, o plano físico e o plano subjetivo necessários à elaboração de uma prosa intimista que mescla acontecimento (enredo) e atmosfera (que é sempre dúbia e, por vezes, se apodera do procedimento fantástico).

3.2 A DISCIPLINA DO AMOR: O MARCO AUTOFICCIONAL LYGIANO

A Disciplina do Amor é, ao mesmo tempo, o ato de bravura de quem, sem vagas apreensões ou receios insensatos, entrega ao leitor o fio de Ariana para a descoberta do tesouro que, de forma alegórica, é a própria alma da artista a se revelar.

NOGUEIRA, Estephania (Apud TELLES, 2010a, sem página)

A presente seção tem o intuito de, como já referido, assinalar *A Disciplina do Amor* enquanto a primeira obra autoficcional lygiana, sendo o grande marco que assegura a adesão de Lygia Fagundes Telles ao gênero e rompe (temporariamente) com sua tradição de composição constística estritamente ficcional. Além disso, também pretende-se salientar *ADA* enquanto um divisor de águas na obra da escritora, visto que tal rompimento continuaria a ecoar em suas obras posteriores. Para tal, faz-se necessária a análise de alguns dos fragmentos/biografemas que integram a obra.

Como já mencionado no capítulo que abre este trabalho, a década de 1970 foi de intensa atividade literária para LFT e foi responsável, inclusive, pela sua inclusão no eixo canônico brasileiro e lhe concedeu notoriedade também no exterior, dadas as publicações de suas obras mais impactantes, como *Antes do Baile Verde* (1970), *As Meninas* (1973), *Seminário dos Ratos* (1977), e *Filhos Pródigos* (1978). É dentro de tal contexto de consagração e estabilidade formal, que é publicado pela primeira vez, em 1980, *A Disciplina do Amor*, que, ao desafiar as barreiras dos gêneros literários e da ficção, recebeu o Prêmio Jabuti e o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). A publicação da obra provocou reações de estranhamento e prestígio tanto no público leitor, quanto na crítica, pela ruptura formal que simbolizou dentro da poética da autora. Essa ruptura é qualificada, nas breves narrativas que integram o livro, pelo hibridismo de gêneros e pela disposição não-linear dos textos, como salienta Noemi Jaffe (2010, p.207), e, também, o faz Ricardo Ramos no posfácio da primeira edição:

A Disciplina do Amor é uma reunião de contos, crônicas, confissões. Ou, no passo mais largo, de fragmentos de romances. Das lembranças com pessoas, de flagrantes com personagens, de vivas paisagens pintadas. De sonhos e situações e sinais que nos acordam, ficam evoluindo na imaginação ou na consciência. São memórias, reflexões. Por entre choques e sustos, visões e descobertas, externos, interiores, esses caminhos perplexos. (RAMOS, 1980, p. 149)

Assim, esse livro tão refinado, quanto experimental, admite todos esses discursos sem distinções prévias. Escrito quando a autora já gozava de enorme reconhecimento como contista e, também, romancista, ela se liberta de qualquer preocupação com a separação entre os gêneros. Seu objetivo não é se inserir em determinada classificação literária- e sim dedicar-

se àquela tarefa que Lygia Fagundes Telles persegue ao longo da obra: ser testemunha de seu tempo através e diante da literatura. É justamente devido a essa mescla de gêneros, que Jaffe (2010, p.205), recorrendo ao conceito criado por Roland Barthes, denomina os textos que compõem a obra de **biografemas**. Neste trabalho, recorrer-se-á a tal termo para a referência desses textos, bem como a denominação **fragmentos**, que é utilizado pela própria autora no decorrer de *ADA*.

Ademais, julga-se necessária, então, a averiguação acerca das aproximações e disparidades entre as duas publicações da obra. A primeira edição, de 1980, contava com um projeto estético demasiadamente díspar da edição mais atual. Em seu primeiro lançamento, pela editora Círculo do Livro, o livro tem uma capa de couro verde-escuro com letras douradas, nas quais são impressos o título e o nome da autora; além disso, muitos de seus textos têm como título datas e os nomes das personalidades citadas aparecem apenas pelas iniciais (Hilda Hilst, por exemplo, é referenciada como H.H.). Desse modo, o projeto estético da edição de 1980 foi um fator de alta influência para classificações e categorizações autobiográficas errôneas e/ou desatentas, já que sua aparência é muito próxima a de um diário. Considera-se, inclusive, esse um dos motivos que podem ter levado a autora a revisá-lo e modificá-lo significativamente. Já na segunda edição da obra, apenas um dos textos permaneceu tendo como título uma data: “16 de dezembro” é um fragmento em que a autora narra uma festa de aniversário da infância do filho, Goffredo, e leva como título a data de seu aniversário; os nomes de personalidades como Paulo Emílio Salles Gomes, Hilda Hilst, Mário de Andrade, entre outros, deixam de ser referidos apenas pelas iniciais; e o projeto estético muda drasticamente, já que o livro pertence à coleção de reedição da Companhia das Letras, e leva como capa um detalhe da obra de Beatriz Milhazes, bem como passa a receber o subtítulo de “Memória e Ficção”, o que escancara sua classificação autoficcional.

Por conseguinte, a classificação da obra em questão como pertencente ao gênero autoficcional se dá: 1) pela sua adesão ao pacto ambíguo e ao princípio de ambiguidade, evidenciado pelo inerente movimento entre a realidade e a ficção presente em sua construção narrativa, explicitado pelo subtítulo “Memória e Ficção” que pressupõe a utilização dessas duas fontes para sua escrita; 2) pela equivalência onomástica, já que Lygia se transfigura enquanto autora-narradora-personagem; e 3) pelo intenso e consciente trabalho de escrita, que visa um efeito estético para além do atestado de veracidade da matéria narrada, já que o refinamento no trato com o texto e com a linguagem assume o primeiro plano como ferramenta ficcionalizadora dos eventos narrados.

No que diz respeito à adesão ao tríptico “eu” da autoficção, o biografema “A História Fragmentada” é imperativo para a compreensão de *ADA*. Na narrativa, a autora relata um dia de solitude, no qual, após tentativas frustradas de contatar amigos, se entrega à leitura: escolhe as *Confissões*, de Santo Agostinho, uma obra emblemática no que diz respeito às escritas do eu, dadas seus caracteres autobiográficos. Após a leitura de um trecho que exprime a inquietude do ser humano no plano terreno, a autora opta pelo diálogo consigo mesma como forma de subvertê-la e decide escrever “estes fragmentos”, “mas me dizer o quê?” (TELLES, 2010a, p.146) indaga. E então descreve o processo:

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

A descrição de tal processo triangular é justamente aquele o qual os inúmeros teóricos apresentados no segundo capítulo deste trabalho se referem: Lygia se torna autora, narradora e personagem de suas próprias criações. O ponto interessante é como a autora aponta a “intermediária”, a narradora, como discreta, visto que tal característica (a atuação de um intermédio quase imperceptível da figura do narrador) é um fator recorrente de suas produções literárias, que agora atinge seu pico. De tal forma, a autora se vale da metalinguagem para, em poucas linhas, ficcionalizar, ou não, o motivo que a leva escrever a obra.

Ademais, ao expressar a necessidade da escrita para dialogar consigo mesma e amenizar o estado de inquietude provocado por ter passado o dia só, a autora se lança à utilização da autoficção enquanto escrita terapêutica. Em sua postulação original, Doubrovsky (1988, p.77) relaciona a autoficção à psicanálise, afirmando que ambas tratam de “práticas da cura”, o que elucida o aspecto subjetivo e íntimo da autoficção. Não são escassas as declarações de autores sobre a necessidade de escrever a partir do trauma, visando abrandar o sofrimento e aferir maior clareza à experiência traumática, até então confusa. Despir-se para se enxergar e se compreender melhor. Escrever em busca de alívio. Fabular um descontentamento para elaborá-lo e subtrair-lhe a ficção. Em uma entrevista concedida à Revista Brasileira de Psicanálise, Lygia diz:

A literatura já me ajudou a não enlouquecer. [...] Escrevendo me acalmo porque vivo a vida das minhas personagens que não fazem parte da minha vida real, ou fazem?! É no trabalho e na fé em Deus que recupero minha verdadeira força, a minha energia vital. (TELLES, 2008, sem página)

Não obstante, a fim de se evitar reducionismos, há a necessidade de recorrer a Faedrich: “A escrita terapêutica é um recurso e característica frequente das autoficções, se associa a esta, mas não é condição necessária para sua existência.” (FAEDRICH, 2015, p. 56). Da mesma forma como nem toda autoficção, de modo geral, parte da escrita terapêutica, é importante ressaltar que nem toda narrativa presente em *A Disciplina do Amor* nasce do processo de autorrepresentação terapêutica. A prosa autoficcional de Lygia Fagundes Telles não se isola, ou se restringe, a uma terapia de si mesma: pode partir dela, mas chega ao mais arquitetado e variado discurso de expressão literária.

Acerca do caráter fragmentário e da possível incoerência entre as narrativas que compõem *A Disciplina do Amor*, a própria autora em outro curto texto da obra, intitulado “Fragmentos”, se pronuncia:

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

Desse modo, ainda que *A Disciplina do Amor* tenha uma aparente desorganização e fragmentação, essas características se limitam à superfície, visto que todos os textos formam uma unidade lógica quando analisados enquanto pertencentes e explicativos às demais obras da autora. Assim, não são raros os fragmentos e biografemas que dialogam com outros livros, personagens, eventos e temas recorrentes à criação literária de Lygia. Sobre isso, também atesta Ricardo Ramos:

[...] pode parecer um livro dividido, fracionado. Mas não, o fragmentário mostra-se incidental e de superfície. Pois existe a unidade de escrita, um dos textos mais individualizados da nossa prosa contemporânea, feito de ciente precisão e agilidade elegante, uma difícil graça fluente. (RAMOS, 1980, p.149)

Ao se referir a tal fragmentação como um traço conscientemente pretendido pela autora, Ramos dialoga também com o título da obra. No biografema intitulado “Adão”, a autora narra o encontro com um colega que lhe questiona a respeito do título do livro: “O amor lá tem disciplina?” (TELLES, 2010a, p. 159) Como poderia o amor ser disciplinado? Não caberia ao sentimento a ilogicidade, a transgressão? Eis a resposta de Lygia:

Digo-lhe que a indisciplina só está na aparência, na superfície. Na casca. Porque lá nas profundezas o amor é de uma ordem e harmonia só comparável à abóbada celeste.

Ele ficou me olhando. Arqueou as sobrancelhas, surpreso. “Mas então eu só conheci o amor superficial? Cada vez que amei foi tanta a insatisfação, a insegurança. Fico em total desordem!”

Desejei-lhe um amor verdadeiro e ele riu, desafiante. Quis saber se por acaso eu tinha atingido no amor essa plenitude celestial. Não respondi. Falamos então sobre política, livros. **Mas quando saí da livraria, me vi Adão sendo expulso do Paraíso, o semblante descaído e o olhar no chão.** (TELLES, 2010a, p. 159, grifo nosso.)

No trecho, a autora-narradora-personagem tece, em resposta ao amigo, a comparação do amor com o céu. De um campo de visão ampliado, a olho nu, os organismos (astros) estão em aparente desorganização, porém, ao aproximar essa visão, vê-se que estão perfeitamente ordenados, em movimentos de rotação e translação, altamente funcionais. Para ela, assim também é o amor, a desordem da paixão (a urgência, a insegurança, a insatisfação) está apenas na casca, o amor exige dos amantes disciplina para que se desenvolva. De tal modo, o título atribuído à obra é relativo à mesma concepção que autora tem do amor: os fragmentos, biografemas, contos, crônicas e anotações integrantes se relacionam como os elementos celestes, em uma profunda harmonia com aparência desorganizada, disciplinadamente indisciplinados.

Outro ponto a se salientar é o uso que a escritora faz de elementos que evocam intertextualidade bíblica. A construção linguística, notável pela cuidadosa seleção de substantivos e adjetivos, é imprescindível para a construção imagética. O campo semântico ligado ao celestial e ao religioso denota que o amor é tão sagrado quanto a religião e tão organizado como a hierarquia que a ela é instaurada. No entanto, para a total compreensão dos dois últimos períodos do biografema, há de se recorrer ao texto anterior, “Os Amantes”:

Estranho, sim. As pessoas ficam desconfiadas, ambíguas diante dos apaixonados. Aproximam-se deles, dizem coisas amáveis, mas guardam certa distância, não invadem o casulo imantado que envolve os amantes e que pode explodir como um terreno minado, muita cautela ao pisar nesse terreno. Com sua disciplina indisciplinada, os amantes são seres diferentes e o ser diferente é excluído porque vira desafio, ameaça. Se o amor na sua adoção absoluta os faz mais frágeis, ao mesmo tempo os protege como uma armadura. **Os apaixonados voltaram ao Jardim do Paraíso, provaram da Árvore do Conhecimento e agora sabem.** (TELLES, 2010a, p. 157, grifo nosso.)

Este curto biografema (aqui transcrito em sua totalidade) é necessário para a compreensão de “Adão”, ao passo que há a retomada da intertextualidade com o Paraíso. Em “Os Amantes”, a autora discorre a respeito de sua concepção acerca daqueles que se encontram apaixonados; para ela, esses indivíduos voltaram ao Paraíso, provaram da Árvore

do Conhecimento e agora sabem. O que os amantes sabem fica a critério de interpretação do leitor, já que a ausência de complementação verbal deixa sua significação em aberto, em um mecanismo muito recorrente na obra em questão: a elipse.

No entanto, o importante para a compreensão do outro biografema é o fato de que aqueles que amam voltam ao Paraíso. Em “Adão”, a autora não responde quando indagada pelo colega se teria alcançado tal nível de amor disciplinado. Nas linhas finais, narra: “Mas quando saí da livraria, me vi Adão sendo expulso do Paraíso, o semblante descaído e o olhar no chão.” (p. 159), tal atitude em se ver como Adão, sendo expulsa do Paraíso, pode ser interpretado como indicativo de uma resposta negativa, visto que aqueles que amam retornam para lá? Não teria a autora, que fora casada duas vezes e que faz diversas menções ao amado Paulo Emílio na obra, experimentado o amor em sua plenitude? O encontro com o amigo seria mesmo real? Ou ficcionalizado? A autora deixa a resposta cifrada, exige do leitor atenção e uma leitura ativa, com a recuperação de outro texto, para compreender o significado do enigma (ao qual não oferece resposta). Assim, o uso desse recurso serve a cargo de exemplo e explicitação do que Ramos chama de “unidade de escrita” do livro em questão: os biografemas que o compõem relacionam-se entre si, criando unidades de sentido, pequenos universos de significação. Tal estratégia aguça a curiosidade do leitor e denota, pois, uma utilização inteligentemente sedutora dos aspectos autoficcionais da obra.

No que diz respeito à exploração da ambiguidade entre real e irreal que os processos de rememoração (como os intrínsecos aos biografemas já citados) tangem, é importante asseverar que as barreiras entre a realidade e o imaginário, a ficção e o relato autobiográfico, a verdade e a fabulação, também se revelam como aspectos que se rompem a todo momento dentro das breves narrativas de Lygia. No capítulo anterior, pôde-se constatar que o memorialismo ficcional, que tem como matéria a memória de personagens fictícias, já fora um recurso inerente à composição lygiana, caras ao seu estilo. Contudo, a escrita autorrepresentativa eleva o memorialismo, já estabelecido enquanto traço pertencente à escrita pré-autoficcional, a seu ponto máximo, constituindo agora a rememoração autoficcional, que tem como matéria a evocação de lembranças da própria autora. Tal movimento rememorativo é crucial para a análise da construção de uma experiência sintética, que parte da dialética entre exposição e ficcionalização de suas experiências individuais, bem como da apreensão da experiência coletiva presentes nos textos de *ADA*.

Assim, posta a discussão no capítulo 2 deste trabalho a propósito dos conceitos de experiência coletiva e individual em Benjamin, e a necessidade de uma nova forma narrativa que acompanhe uma experiência sintética, propõe-se que Lygia não tenta reconstruir uma experiência coletiva a partir das experiências individuais, mas parte de um processo dialético entre ambas experiências para a construção de uma experiência sintética que, em sua abertura, permite ao leitor a identificação e também continuidade de tais vivências. O cotejamento entre passado e presente, e a observação do passado que existe no presente, e o presente que existe no passado, são movimentos intrínsecos a tal processo de rememoração, que mescla biografia e ficção.

Assim, os textos de *A Disciplina do Amor* partem do caráter individual de suas memórias que, por meio de sua ficcionalização, torna-se ponto catalizador de temas mais amplos. Para tal, a narradora recorre às minúcias de suas impressões diante do fato narrado, processo que não se afasta do exercício metalinguístico composto pelo afinamento do fluxo narrativo para a representação da relação entre memória e imaginação, perpassado pelo movimento entre passado e presente. O trecho a seguir do biografema intitulado “Nossos Campos Têm Mais Flores” é um exemplo do jogo narrativo entre o lembrar experiências individuais e lhes subtrair uma análise social:

Nunca senti a vida monótona, nem mesmo quando frequentava a escolinha das freiras dirigida por Madre Mônica. Todas se vestiam igual, os chapelões engomados com a mesma proa dos veleiros, as almôndegas com o mesmo gosto dos quiabos. E que variedade! As poesias que a gente devia decorar para as festas também eram sempre as mesmas, versos que dizem que nosso céu tem mais estrelas, nossa vida, mais amores. E os campos. Não menciona nossas ruas, não menciona essa Rua Barão de Itapetininga (um brasileiro ilustre) onde roubaram minha carteira e meus documentos. Entro na fila infinita da papelada e a fila avança num silêncio tão conformado que chega a ser inquietante. Uma virtude raríssima se desenvolve no nosso povo, virtude modesta como uma flor miúda que ninguém dá atenção: a paciência. [...] (TELLES, 2010, p.86)

A narradora parte da lembrança de quando frequentava uma escola de freiras para descrever, a partir de uma analogia, o sentimento de monotonia com a narração direta, porém com detalhes pontuais e muito específicos (“as almôndegas com o mesmo gosto dos quiabos”) até chegar a um episódio presente, a fila, e subtrair de suas vivências uma análise crítica acerca de uma característica comum entre os indivíduos da comunidade em que está inserida.

Logo, a maioria dos episódios narrados que são revisitados pela narradora de *A Disciplina do Amor* são oriundos e têm como ponto de partida episódios sociais,

especialmente aqueles de seu núcleo familiar, sendo que grande parte expressa o pensamento coletivo. Concomitante a isso, a narradora apresenta sempre uma postura crítica sobre esses fatos, deixando marcas de sua impressão. Logo, vê-se o modo como a narradora se apodera de memórias de sua vida privada e de sua avaliação pessoal do contexto social para atingir temas de ordem coletiva, como perceptível no fragmento abaixo:

A Garota da Boina

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

Mexendo em antigas pastas na tentativa de ordená-las, acabei encontrando o recorte de uma crônica publicada em 1944. É sobre um pequeno livro de contos que escrevi quando cursava a Faculdade de Direito. Diz o cronista: “Tem essa jovem páginas que apesar de escritas com pena adestrada, ficaria melhor se fossem da autoria de um barbado.”

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

Tal fragmento é um exemplo do mais presente traço do perfil feminino que a narradora aborda. As indagações e reflexões acerca do movimento feminista e da emancipação da mulher na sociedade brasileira são temas recorrentes de suas breves narrativas e se constroem sempre a partir de acontecimentos corriqueiros presentes ou passados da vida da narradora: o ato de remexer pastas antigas sinaliza sua finalidade de volver o passado, mesmo que para isso sejam necessárias estratégias estéticas que findem o passado e o presente para a construção de uma nova experiência.

Há também outros episódios que desencadeiam o resgate da discussão sobre o feminino pela narradora. Aqui, destaca-se um no qual uma conversa familiar dá origem a tal retomada:

Também Tu?...

Tu quoque Baudelaire?! Sim, ele também, por que não? Anoto este seu pensamento que é um símbolo da estrutura patriarcal: Aimer des femmes intelligentes est un plaisir de pédéraste.

Não era em vão que as mulheres disfarçavam a inteligência que repelia pretendentes ao invés de atraí-los, mulher inteligente chegava a assustar. Me lembro do tio dizendo à minha mãe que rompera o seu noivado porque ela era inteligente demais, culta demais, andava exausto com suas elucubrações intelectuais, queria uma gueixa e não uma Minerva: “Parece um homem falando! Me deitar com ela é me deitar com a Mulher Barbada do circo”. Minha mãe riu, eu fiquei rindo junto, mas um tanto preocupada, era adolescente, com certos planos. A sabedoria então era fazer como a nossa vaquinha Filomena que escondia o leite? Filomena escondia o leite, era sonsa (TELLES, 2010, p. 109).

A lembrança da conversa entre o tio e a mãe consente constatar de que forma ocorre o confronto entre os ideais da narradora e o pensamento estratificado de seu núcleo familiar, que consiste na condição de subalternidade intelectual e subjugo feminino. Desse modo, a narradora Lygia se posiciona frente à educação recebida do grupo familiar e se pronuncia a respeito de um episódio que antigamente apenas observava de maneira silenciosa nas conversas familiares. O posicionamento de seu tio e sua mãe podem ser inclusos dentro da rememoração de um pensamento coletivo de certos eixos sociais, pois no instante em que um indivíduo pronuncia uma lembrança, ele discursa consigo mesmo por meio da linguagem e pensamentos comuns. Assim, as memórias da narradora são reconstruídas através de uma fala una, historicamente constituída, em um processo de intermédio entre as experiências individuais da narradora e da experiência coletiva que cabem nelas e as compõem.

De tal modo, faz-se necessário um adendo: são frequentemente atribuídos como inerentes às narrativas de autoria feminina o subjetivismo, o intimismo, questões que perpassam, em sua maioria, temas caros ao feminino. Obviamente, a escrita lygiana é atravessada pelas análises e apreensões que a autora, enquanto mulher, tem do mundo a sua volta, é o que se encontra inclusive em muitos dos biografemas de *A Disciplina do Amor* (além dos que são aqui analisados, encontramos em “Tempo de Espera” e “As Frases Ideais” mais interpretações e análises da autora no que concerne ao movimento feminista e seus confrontos).

No entanto, muito se enganam aqueles que enxergam tais características como contrárias à abordagem de temas de cunho social, carregados de engajamentos que ultrapassam a condição da mulher e seus papéis sociais. O inerente processo de construção de uma experiência sintética carrega a necessidade da abordagem de temas sociais, econômicos e políticos, da apreensão das várias esferas que tecem a experiência coletiva. Lygia os faz de maneira que parte de sua condição enquanto mulher, mas não é restrita a tal. O engajamento

da escritora, tão inerente a sua escrita, permanece também em um livro de cunho rememorativo e memorialista.

É o que se observa nos biografemas “Hora do Jornal”, no qual a autora tece uma crítica à conformidade do povo brasileiro diante da quantidade abismal de notícias que recebemos todos os dias: “O país das denúncias. Nunca acontece nada depois mas ao menos a gente fica sabendo, o que já é alguma coisa. O locutor esboça um sorriso após o noticiário tenebroso e nos deseja *Boa noite!*” (TELLES, 2010a, p. 119). Assim, por meio da ironia e do discurso indireto livre, recursos comuns a sua expressão, a autora constrói sua apreensão acerca do espírito passivo do brasileiro diante do absurdo que permeia seu seio social. Semelhante é o processo temático que ocorre em “Cavalos Selvagens”, que, por meio da descrição de atividades laborais e de lazer do cotidiano de diferentes camadas socioeconômicas e a comparação entre elas, explicita a automatização do comportamento humano contemporâneo: “Apáticos e não apáticos, convulsos e apaziguados, atentos e delirantes em pleno funcionamento num ritmo implacável.” (TELLES, 2010a, p. 173).

No que diz respeito à serventia do fantástico para a construção de ambiguidades, a autora não renuncia a tal estratégia em *A Disciplina do Amor*. Lygia narra sonhos (como em “Era um Leão” e “O Sonho”); em “O Jardineiro”, escreve um microconto assombroso que envolve a possibilidade dúbia de um assassinato cometido por um homem ao sonhar que estava cortando as rosas de um jardim, mas acordar com as mãos cobertas de sangue. Também, em “Disco Voador”, narra a experiência sobrenatural de ter avistado um OVINI em uma viagem a Ubatuba e assinala: “Decididamente, o que há entre o céu e a terra ultrapassa nossa vã enumeração.” (TELLES, 2010a, p.181).

As narrações de momentos de viagens são numerosas e variadas: “Omsk”, “Pequim”, “Shangai”, “Tunísia”, além do intrigante “Hotel da Paz”, são todos destinos da autora e biografemas que trazem suas apreensões acerca de outras culturas, outras literaturas e outras inquietações existenciais.

Não passam despercebidos, também, os biografemas que se referem a outras grandes personalidades de nossa literatura nacional e internacional. Em “Signo de Áries”, a autora apenas narra a análise da amiga Hilda Hilst sobre si mesma: “‘Você está sempre indo de um lado para o outro, você não para, mas afinal, do que você está fugindo?’, perguntou Hilda Hilst. Riu. ‘Seja o que for essa coisa da qual você está fugindo, acho que ela não vai te

alcançar nunca.” (TELLES, 2010a, p. 52). Já em “Retrato no Jardim”, narra uma tarde com o escritor e amigo Érico Veríssimo; Em “Paulo Emílio”, há o relato de um momento de carinho com o marido. Além dos momentos de encontro com as personalidades, a autora também transcreve citações, é o visto em “Confissões de Santo Agostinho” e “Padre Antônio Vieira”.

Assim, *A Disciplina do Amor* se torna uma obra exemplar no que diz respeito à representação das mais variadas temáticas nos mais variados gêneros. Nas centenas de narrativas que integram o livro encontram-se os principais aspectos da consagrada prosa lygiana. Ainda que em doses menores, mas não menos impactantes, estão presentes no livro a artilosidade de sua construção linguística, asseverado pelo preciso processo de seleção lexical e também pela não-seleção, evidenciado pela elipse e pela construção sintática emblemática; o uso do discurso indireto livre como recurso de aproximação do leitor e da narração oral; a construção de atmosferas dúbias, o fantástico, o sonho, a loucura; a exploração das amenidades comportamentais que disfarçam a vileza do ser humano; o engajamento; e os inúmeros e contínuos processos intertextuais.

Tal fato faz de *A Disciplina do Amor* não apenas um livro inovador (no que diz respeito ao hibridismo de gênero e à escrita autofigurativa), mas também a chave para a compreensão de sua grandiosa trajetória literária. Destarte,

[...] é possível reconhecer vários traços da literatura de Lygia, que se confirmam com maior ou menor densidade e desenvoltura em seus livros propriamente narrativos, romances e coletâneas de contos, como *Antes do Baile Verde*, *As Meninas*, *Invenção e Memória* e outros. Em *A Disciplina do Amor*, livro de 1980, esses traços comparecem desfiados, carregados de vazios, intencionalmente dispersos e diluídos. Traço, neste caso, deve ser compreendido literalmente. Aqui, Lygia realmente traceja aquilo que nas obras anteriores e posteriores aparece como desenho e, às vezes, como pintura. (JAFFE, 2010, p. 206)

O traço enumerado por Jaffe comprova a presença das características que já são e serão presentes nas obras da escritora, porém esparsas e preenchidas por lacunas. Isso evidencia o quão importante *A Disciplina do Amor* é no panorama geral da produção lygiana, já que o livro de caráter intencionalmente experimental é inovador e um marco, porque abre caminho para as publicações posteriores da autora: assim, ecos de *ADA* são ouvidos nas obras lygianas subsequentes, como *Invenção e Memória*, e notabilizam-no enquanto o lançamento de uma nova tendência literária.

Não obstante, ainda resta um adendo no que diz respeito ao caráter experimental de *A Disciplina do Amor*: tal feito é construído, arquitetado, de maneira intencional e consciente pela autora, não se tratando, portanto, de um termo pejorativo. A obra é experimental no sentido lato de entrega a uma nova experiência e composição literária, a intenção não é, de forma alguma, rebaixar seu valor estético, muito pelo contrário. Até mesmo porque a apreensão da obra pela crítica foi positiva e a obra passa, de nosso ponto de vista, a ser uma importante divisão no percurso da autora, como salienta Ricardo Ramos:

[...] pois não se trata de um lançamento isolado, apenas um novo título em sua bibliografia, por mais notável que ele seja. *A Disciplina do Amor* assume a importância de livro-chave, descortinador, mapa e guia de toda uma positiva aventura literária, o vasto mundo de uma admirável escritora. Na sua matéria peculiar, no seu tratamento personalizado, na linguagem e atmosfera, no variável dos veios e veredas, nas tantas referências que marcam o feito de tão grande autora. (RAMOS, 1980, p. 156)

Portanto, em sua desorganização organizada, a obra é o resultado da disciplina indisciplinada de uma autora que reconhece o método e a vocação (e o amor) como inerentes ao ofício e à luta com as palavras. Se a segunda tese de Piglia é a de que a história secreta é a chave da forma do conto e suas variantes, fica aqui registrado que a exposição e a ficcionalização dos miúdos das experiências e vivências de Lygia Fagundes Telles exigiu dela uma nova forma narrativa, tão reverente quanto suas pretensões estéticas: o biografema e o fragmento.

3.3 *INVENÇÃO E MEMÓRIA*: A CONSOLIDAÇÃO DA AUTOFICÇÃO NO CONTO DE LFT

A experiência transforma-se em ficção na medida mesmo em que a escritora decanta no íntimo as etapas vividas com a plenitude de uma sensibilidade fora do comum, de uma imaginação avassaladora, de uma escrita que se amolda docilmente à linguagem do seu tempo.

MOUTINHO, Nogueira (*Apud* TELLES, 2009b, sem página)

Esta seção visa asseverar a consolidação da autoficção na produção literária de Lygia Fagundes Telles a partir do cotejo e análise de contos da obra *Invenção e Memória* (2000, 2009a), bem como dos trabalhos escritos por pesquisadores, críticos e outros escritores acerca da obra. Assim, pretende-se elucidar de que maneira o legado autoficcional prevalece na trajetória narrativa da escritora e adquire formas mais estáveis e maduras nas narrativas posteriores a *A Disciplina do Amor* (1980, 2010a). A escolha da obra não ocorre apenas pela notável valorização da crítica e agraciamento de premiações (Prêmio Jabuti na categoria Ficção, o "Golfinho de Ouro" e o Grande Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte); mas também por se tratar do primeiro livro autoficcional publicado pela autora após *A Disciplina do Amor*.

Invenção e Memória, publicada originalmente em 2000 pela Editora Rocco, e republicada pela Companhia das Letras em 2009, é uma coletânea com 15 contos inéditos da autora e é um grande exemplo da continuidade da excelência autoficcional de *A Disciplina do Amor*. Ainda que a coleção seja composta quase²¹ exclusivamente de contos autoficcionais, é vista uma estabilização - e maior maturidade - do gênero em termos formais, já que Lygia subverte o caráter experimental presente no extremo hibridismo de seus fragmentos/biografemas e se dedica ao conto- mesmo que não em sua configuração mais tradicional e ainda fruto de um processo fragmentário.

Aqui, nesta seção, também se leva em consideração a conceituação feita pela própria escritora acerca do que é considerado conto em sua obra: a ação (enredo), ainda que permeada e mesclada a um intenso campo atmosférico, deve ser necessária a tal gênero²². Destarte, é justamente aí que reside a principal diferença formal entre *A Disciplina do Amor* e os demais livros autoficcionais produzidos pela autora, visto que grande parte dos curtos textos em prosa

²¹ Os únicos contos da obra que não se enquadram nesse contexto são "Se és capaz" e "História de um passarinho", cujas narrativas não têm a autora como personagem e narrador, tratando-se, assim, de enredos que aderem puramente ao contrato de invenção necessário ao pacto ficcional.

inseridos em *ADA* não representam ações, mas anotações, fragmentos reflexivos, impressões etc. Já o que se vê na obra aqui estudada são contos que desenvolvem uma sequência de ações, em um determinado espaço, em detrimento do tempo (cronológicos, físicos ou psicológicos). É, inclusive, a volta da utilização desses elementos inerentes ao gênero conto, somados ao consciente procedimento da autofiguração, que, por vezes, é aqui inferido enquanto uma característica intrínseca ao que é denominado como “maior maturidade e (re)estabilização” do gênero. Tal aspecto presente em *Invenção e Memória*, para Ana Maria Machado (2009, p.126) se estende à construção linguística de seus textos visto que são resultado de uma “linguagem confiante de uma autora madura, no pleno exercício de sua segurança narrativa.”

Somado a isso, outro ponto que assegura tal maturidade e estabilidade da obra é o fato de que os contos presentes na obra aqui estudada, em sua maioria, seguem um padrão de composição. Esse se inicia com uma subjetiva introdução - acompanhada de reflexões e, por vezes, impressões de acontecimentos históricos- atmosférica acerca do tema dos acontecimentos (história 1) que é narrada a seguir. Assim, também se destaca uma maior lógica na padronização da duração desses textos, enquanto muitos dos biografemas de *ADA* têm extensão aproximada de uma página, alguns são compostos por apenas um parágrafo e outros, ainda, por muitas páginas; *Invenção e Memória* conta com narrativas com uma variação de cinco a dez páginas.

É nesse momento de segurança narrativa que Lygia produz os contos de *Invenção e Memória*. O próprio título da obra já escancara seu teor autoficcional: é exatamente esta a fonte à qual a escritora recorre para sua composição, ficção e memória, a autorrememoração combinada à ficcionalização de enredos e de suas próprias lembranças. Desse modo, o procedimento autoficcional do livro ainda pode ser visto como um eco da prática residente ao gênero, iniciada em *A Disciplina do Amor*, já que se soma à revisitação de suas experiências e vivências um processo de ressignificação estética. Apesar do caráter rememorativo, o livro não deve ser confundido com a autobiografia, dada a intencionalidade do caráter ambíguo que se estabelece entre a veracidade e a invenção, além do refinamento e trabalho artesanal com a palavra, que ocupam o lugar de destaque, como também ressalta Ana Maria Machado, no posfácio da segunda publicação da obra:

...o que importa nessas lembranças parece ser menos a memória detalhista de uma reconstituição exata (embora o magnífico olhar da autora seja

minucioso nessa área) e mais a invenção que se intromete de modo inesperado, acrescentando novos significados à placidez da rotina [...] pela lembrança de uma observação prévia (mais uma vez, inegável), de apurada tessitura estética. (MACHADO, 2009a, p.128)

Em relação às questões temáticas exploradas, elas são diversas, mas fazem parte do escopo arquitetado pela autora durante suas décadas de produção, carregam a reflexão intimista acerca do comportamento humano, suas angústias, dores e incertezas (a morte, o orgulho, a infância, a velhice), bem como sua apreensão deveras pertinente de aspectos que regem a sociedade brasileira. A rememoração (que já não é de personagens ficcionais terceiras, mas da autora-narradora-personagem Lygia), a volta ao passado, principalmente à infância e à juventude, é representada para servir de mote e evento catalizador de temáticas universais, que atravessam a experiência humana fragmentada do indivíduo moderno e contemporâneo. Há de se ressaltar que tais experiências, por vezes, são pinceladas pelo fantástico e pela ambiguidade inerentes à escrita lygiana.

Além disso, faz-se necessário retomar, como já abordado no capítulo 2 e na seção 3.2 deste trabalho, a questão da experiência autoficcional com o cotejamento dos conceitos benjaminianos de experiência coletiva e individual e da necessidade da construção de uma experiência narrativa sintética. Se, para Benjamin, a construção sintética de uma nova experiência seria acompanhada de uma nova forma de narratividade, essa forma seria produto do trabalho de construção daqueles que reconhecem a inviabilidade da experiência tradicional e coletiva (*Erfahrung*) dentro da sociedade moderna e contemporânea, daqueles que se recusam a se contentar com a privacidade da experiência vivida individual (*Erlebnis*). Verifica-se, assim, na escrita autoficcional de *Invenção e Memória*, que escancara os pormenores da vida privada de uma autora-narradora-personagem e as reconstrói a partir de sua ficcionalização, uma recusa inerente à manutenção de tal privacidade.

No entanto, ainda que tal exposição ocorra, ela é considerada dúbia pela adesão ao pacto ambíguo, que coloca em jogo a veracidade dos eventos narrados. Deste modo, ao mesmo tempo em que a escrita lygiana autoficcional recusa a manutenção da privacidade, paradoxalmente, também a preserva. Destarte, Lygia cria uma obra de caráter memorialista, em que a revisitação do passado é feita por uma narradora cujo “eu” se modifica e é modificado ao longo do tempo, criando, desta forma, uma experiência sintética, composta por suas subtrações individuais daquilo que é vivido e presenciado socialmente:

[...] no ato de recordar, alternam-se as experiências do passado com a realidade presente, as lembranças surgindo amargas, num debate interior em que a associação de ideias e recordações levam a contínuos monólogos num confronto (da protagonista) consigo mesma. (SCHERER, 2000, p.34)

Sua ação desvenda o que o olhar comum não vê mas a imaginação projeta, dando passagem para que se revele uma nova dimensão, constituída por aquilo que pode não estar ao alcance da visão física- um dos cinco sentidos- mas certamente faz parte da humana busca de infinitos sentidos para a experiência, trazendo a intuição, a perplexidade e o deslumbramento para o âmago do que é vivenciado. (MACHADO, 2009a, p.128-129)

É dessa maneira que se desenvolve, em alguns dos contos de *Invenção e Memória*, um olhar infantil que permeia toda a narrativa, apresentando a ilogicidade da razão adulta. Todavia, trata-se de um olhar que é contaminado pelo amadurecimento da narradora que relembra o ocorrido e que o representa, para tecer apreensões posteriores de episódios vividos no passado, ficcionalizando-o. Para tal ato, Lygia, em “Suicídio na Granja”, se apodera de um processo de fabulação e da antropomorfização de um galo e um pato para explorar as inquietudes, os mistérios e as perguntas que permeiam a tristeza, a morte e, mais especificamente, o suicídio.

Em “Suicídio na Granja”, em menos de 5 páginas observa-se o pleno desenvolvimento do enredo e da atmosfera pretendida pela escritora. Lygia parte, na introdução do conto, de apreensões reflexivas individuais acerca do suicídio, que se inicia da seguinte maneira:

Alguns se justificam e se despedem através de cartas, telefonemas ou pequenos gestos- avisos que podem ser mascarados pedidos de socorro. Mas há outros que se vão no mais absoluto silêncio. [...] (TELLES, 2009b, p. 19)

Já no primeiro parágrafo, a autora introduz o assunto de que se trata o conto: o suicídio misterioso, aquele que quase nunca se pode explicar. Quanto à sugestão do desenlace da narrativa, logo em seus dois primeiros parágrafos o leitor é inteirado não apenas do assunto do relato que se segue, mas também da reflexão que seu desfecho vem a incitar:

Suicídio por justa causa e sem causa alguma e aí estaria o que podemos chamar de vocação, a simples vontade de atender ao chamado que vem lá das profundezas e se instala e prevalece. Pois não existe vocação para o piano, para o futebol, para o teatro. Ai!...para a política. Com a mesma força (evitei a palavra paixão) a vocação para morte. Quando justificada pode virar uma conformação, Tinha lá os seus motivos! Diz o próximo bem informado. Mas e aquele suicídio que (aparentemente) não tem nenhuma explicação? A morte obscura, que segue veredas indevassáveis na sua breve ou longa trajetória. (TELLES, 2009a, p. 19)

É a partir daí, de sua breve reflexão acerca da morte e do suicídio, que a narradora recorre a sua primeira lembrança da palavra e começa a descrição de um momento íntimo e privado de um diálogo com o pai, que acaba com o questionamento “E bicho, bicho também se mata?”, o pai responde que não “Bicho, não, só gente” (2009a, p.21) e, então, ao iniciar o próximo parágrafo: “Só gente?” (2009a, p. 21), que por sua vez é responsável por uma passagem de tempo que evoca o fato central da narrativa.

A brusca passagem de tempo causada pela evocação de outra memória é um dos mecanismos lygianos para a garantia da brevidade, do caráter fragmentário e da abertura de seus contos. Para Cortázar (2006), este gênero literário não tem por característica o esgotamento da matéria relatada. O conto tem por pressuposto uma limitação física, captando a realidade de maneira fragmentada e recortada, como uma fotografia, que pressupõe uma limitação imposta pelo reduzido campo em que a câmera – e, neste caso, também a memória-alcança e pela forma como fotógrafo irá fazer uso dessa limitação. Tal aspecto do conto da autora também se configura enquanto mecanismo estético que o aproxima da narrativa oral, do relato da experiência.

No caso de “Suicídio na Granja”, o ponto catalizador da história explícita (história 1) que se narra é uma memória evocada de outra memória (história 2, as memórias e o lembrar da autora-narradora personagem). Temos, depois de “Só gente?”, o início da história 1, em destaque, que segue um enredo simples: Lygia passa férias em uma fazenda, observa a amizade entre um galo e um pato, o pato é morto por um cozinheiro, o galo é encontrado morto provavelmente pelo suicídio em função do sofrimento infringido pela perda do fiel amigo.

Se, para Piglia “o final põe em primeiro plano os problemas da expectativa e nos defronta com a presença de quem espera o relato” (PIGLIA, 2004, p.90), depende-se que, a antecipação da temática do fato narrado, que põe em xeque a tensão da narrativa e a subverte de um final surpreendente, se apresenta enquanto uma das características do conto moderno, mencionadas por Piglia. Ao iniciar o conto com suas memórias de um diálogo com o pai durante a infância, Lygia já dá ao leitor a conclusão do fato narrado. “Só gente?” antecipa o suicídio de um animal:

Mais alguns dias e foi encontrado morto ao lado do tanque onde o companheiro costumava se banhar. No livro do poeta Maiakóvski (matou-se com num tiro) há um verso que serve de epitáfio para o galo branco: *Comigo viu-se doida a anatomia/ sou todo um coração!* (TELLES, 2009a, p.23)

Mais uma vez a autora recorre ao uso de dois de seus principais recursos para a intensificação dos sentidos de reflexões propostas em suas narrativas: a intertextualidade e a abertura da obra. Os versos do poeta Maiakóvski que, como a própria narradora já expõe, se matou com um tiro, servem para sugerir ao leitor que o diagnóstico da causa do suicídio do galo seria a mesma do poeta, ser todo um coração, uma morte causada devido ao intenso sofrimento. Além disso, tal conclusão é apenas sugerida, ao passo que a narradora não chega a afirmá-la, apenas deixa como epitáfio os versos. Desse modo, verifica-se que, ao buscar compreender a morte, a protagonista se depara com toda a dor da perda, com a solidão do galo, antropomorfizado por meio do olhar maduro, que expressa os sentimentos do animal numa visão infantil, rememorada.

Não fosse pela sua mescla e trabalho conjunto com a segunda história, a primeira história não passaria de um relato com enredo simples. No entanto, nas entrelinhas e meandros de seu desenvolvimento, Lygia traça a história 2: seu relato biográfico, suas próprias reflexões e impressões acerca do suicídio, da dor e da condição humana. No conto analisado, é perceptível que a existência da primeira história se coloca como um modo de ilustração, um relato concreto (e ficcional?) que exemplifica, explana e toma a atenção do leitor da segunda história, do momento íntimo e de descoberta da filha com o pai, da jovem que se depara novamente com o suicídio e a morte, do compartilhamento de sua vida privada.

Tem-se então o enredo, ou seja, a primeira história, construída de maneira explícita, como representativa, enquanto os sofrimentos da condição humana e as suas memórias mais íntimas que tematizam os contos da autora, constituem a história implícita. No entanto, salienta-se que essas histórias se confundem à medida que a história explícita representa apenas um simulacro de ordem, pois a autora-narradora-protagonista evoca uma memória após a outra, em um discurso fragmentário, que dá vazão ao fluxo de consciência típico das narrativas lygianas. Desse modo, os transtornos internos se refletem na constituição do enredo desta narrativa curta, pois a ambiguidade ficção (fato narrado) /autoficção (fato narrativo) não se dissocia, constituindo a unidade narrativa autoficcional, assim como a essência e o concreto constituem a unidade de representação da condição humana. Vê-se, assim, o que determina Piglia: “O conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (PIGLIA, 2004, p.91).

Outrossim, as lembranças transformadas em ficção apoderam-se, em parte das narrativas do livro em questão, de uma atmosfera fantástica, que atribui ao relato certa dubiedade e sombreamento daquilo que, até então, apresentou-se como memória, como a atuada representação da verdade. De tal modo, a representação da rememoração de episódios da juventude da autora- narradora-personagem é entremeada pela incerteza do fantástico que permeia suas narrativas. É o representado no conto “A Dança com o Anjo”, no qual a tríplice Lygia (narradora-protagonista-personagem) relata a comemoração do Dia do Pendura com os amigos, quando ainda cursava Direito, e o aparecimento de uma figura desconhecida que lhe tira para dançar e a salva de uma confusão ao fim da noite.

A narrativa se inicia dessa maneira: “Agora eu precisava convencer minha mãe que resistia bravamente: Mas filha, que festa é essa?! Seus colegas são uns desmiolados, e se a coisa acabar em bebedeira, desordem? E quem vai te levar e depois te trazer?” (TELLES, 2009a, p.25). Logo no primeiro período, observa-se que a história é narrada em um falso presente pela combinação entre o advérbio “agora” e pela utilização da conjugação de verbos no pretérito; nota-se, assim, que o uso desse recurso tem a intenção de aproximar o leitor do episódio em questão. A revelação da necessidade em convencer a mãe é importante, já que dela partirão a reflexão e a crítica das tradições relacionadas à manutenção da virgindade e ao contexto social da época, que ocorre no segundo parágrafo.

Lygia contextualiza o leitor:

A Segunda Guerra Mundial estava quase no fim, o planeta enfermo sangrando e uma frase muito na moda nestes trópicos, O preço da paz é a eterna vigilância! Ora, se a paz (com toda a ênfase do ponto de exclamação) já estava perdida, o importante agora era não perder a virgindade e disso cuidava a minha atenta mãe: o mito da castidade ainda na plenitude, nem o mais leve sinal da bandeira feminista hasteada nestas palmeiras. E o nosso sabiá não sabia da pílula, não sabia de nada. *O segundo sexo* (que Simone de Beauvoir ainda nem tinha inventado) estava apenas na teoria, a solução era mesmo casar. (TELLES, 2009a, p.25)

No referido parágrafo, a narradora tece ambientações que operam como uma contextualização do tempo em que se passa o episódio relatado. Uma contextualização histórica da qual se subverterá uma impressão social comum e suas impressões individuais. A menção à Segunda Guerra Mundial, e ao sangramento causado por ela, logo opera a intenção de representar o descaso geopolítico em detrimento da manutenção da ordem e dos valores morais impostos às mulheres pelas tradicionais famílias burguesas brasileiras (especialmente

as paulistanas); o que se dá devido à citação ao mito da castidade e do casamento como meio de garantir o controle sexual feminino.

A referência aos ideais que futuramente constituiriam o movimento feminista brasileiro é de extrema importância para que se apreenda a aproximação que a autora desenvolveu e representou - em seus contos e romances-, no que diz respeito à condição e ao universo femininos. As menções à obra e a encontros de Lygia com Beauvoir nos livros autoficcionais da autora brasileira (*A Disciplina do Amor, Durante Aquele Estranho Chá, Invenção e Memória e Passaporte para a China*) são numerosas e evidenciam o tema como caro à escrita lygiana. Acerca da aparição da figura da mãe de Lygia como protetora da castidade, ainda que tal proteção e vigilância sejam uma exemplificação de controle, ele também revela uma postura inteligente e sábia de uma mulher goiaba que tem grandes aspirações para a filha, especialmente quando se considera o meio ao qual a narradora pertencia naquele momento, a tradicional Faculdade de Direito do Largo São Francisco, onde era uma das poucas mulheres estudantes.

Ademais, no trecho há a intensificação de sentidos dos valores tradicionais que integravam a sociedade brasileira, através da intertextualidade com a “Canção do Exílio”, do romântico Gonçalves Dias- símbolo do ufanismo. Tal jogo de sentido se dá pela cuidadosa seleção e combinação de elementos linguísticos (outra característica que persiste e sobressai na obra da autora): primeiramente, pelo uso da palavra **palmeira** e, então, pelo emprego do verbo saber no pretérito imperfeito do modo indicativo, **sabia**, e o substantivo **sabiá**, que acabam por realizar uma construção imagética e linguística, ao explorar os níveis lexicais e semânticos das palavras.

A jovem Lygia segue na tentativa de persuadir a mãe a deixá-la ir à festa acadêmica, diz se tratar de um jantar em homenagem a um de seus professores que seria paraninfo da turma. Então, a mãe demonstra preocupação pela data, era dia 11 de agosto, comemoração do Dia do Pendura (ou Pindura [sic], como ela se refere). O termo diz respeito a uma tradição de comemoração do Dia do Advogado: para celebrá-lo, nessa data, estudantes de Direito vão a restaurantes se alimentar sem pagar pela refeição que tiveram. A mãe também usa os estreitamentos do combate da Guerra para tentar impedir a presença da jovem estudante, e se os reflexos chegassem até o Brasil justo naquela noite? A filha, depois de uma dura argumentação (“...a guerra doméstica era mais difícil do que a outra” TELLES, 2009c, p.26), usa o argumento decisivo: “...como podia me casar sem participar dessas festinhas?” (p. 26)

Um ponto a se ressaltar sobre o relato desse embate doméstico é que, em dado momento, a narradora exprime: “Minha mãe deu um nó nas pontas do xale azul-noite, o inverno continuava? Continuava.” (2009c, p.26). A pergunta notabiliza ao relato alguma incerteza, característica da rememoração oral de eventos do passado, que, além de certificar a proximidade pretendida entre narradora e interlocutor, também atua como um elemento constituinte à atmosfera dúbida do conto.

A jovem estudante vai à festa acompanhada da amiga Cida. Ao chegar no lugar, uma boate elegante que tinha até mesmo uma orquestra, Lygia não encontra o professor homenageado, mas se depara com um clima festivo, um tanto descontrolado: os colegas desfrutando dos melhores pratos, dos melhores uísques e vinhos, e se divertindo na pista de dança. A moça ficou preocupada “...quem vai pagar isto?” (2009c, p.27), mas, ainda assim, se serviu de vinho e pediu ao garçom os ingredientes necessários para fazer uma sangria. Tal ato sugere a um leitor mais atento o fato de que Lygia não era acostumada a consumir álcool, por isso adiciona açúcar à bebida, que logo tem efeito:

Tomei com prazer a *sangria* e fiquei olhando em êxtase para o enorme filé esfumaçante e com todos os acompanhamentos que o garçom deixou na minha frente. Estava delirando ou uma segunda orquestra tocava agora aquela maravilha que eu cantarolava no chuveiro, *Blue moon, You saw me standing alone...*(TELLES, 2009c, p.27)

O uso do verbo “delirar” já atua como sugestor de uma possível embriaguez, especialmente quando combinado à menção de uma canção- “Blue Moon”, de Dean Martin- familiar e estimada pela narradora. Tal apreensão é primordial para a denotação da incerteza dos fatos seguintes. É então que um homem desconhecido lhe surpreende e a tira para dançar no salão:

Quando fui retocar o batom, refletida no espelho apareceu a cara iluminada de um moço que veio detrás e chegou com o queixo até o meu ombro. Vamos dançar?
[...]Quem era agora aquele menino de cabelos encaracolados, quase louros e olhos tão azuis- mas não era mesmo uma beleza de colega? Que não conhecia. Mas qual era a sua turma? - quis perguntar e continuei em silêncio, quando me emocionava, não conseguia falar. Alto e esguio, de terno azul-marinho e gravata vermelha, ele me pareceu elegante mas discreto.” (TELLES, 2009c, p.28)

No trecho, há uma descrição carregada de elementos que constroem uma figura angelical ao homem: os cabelos encaracolados, os olhos azuis, a beleza capaz de deixar a jovem Lygia sem palavras. A menção a tal silêncio pela autora não é despretensiosa: o

silêncio é caro às passagens bíblicas de encontros de homens e anjos. Ademais, o fato de nunca o ter visto também é importante para conferir ao episódio a estranheza necessária para a composição da atmosfera inebriante e incerta do encontro.

Destarte, outro ponto de destaque no que concerne à construção linguística do conto e à criação da atmosfera fantástico-religiosa é a descrição da bolsa da protagonista: “Abri o *nécessaire*: durante o dia usava a espaçosa bolsa de couro cru assim a tiracolo, no estilo dos feirantes, mas reservava para a noite a discreta minibolsa preta e sem alça, no feitio de um missal.” (TELLES, 2009c, p.28). Essa comparação da bolsa que leva consigo com um missal será retomada muitas vezes durante a narrativa e é significativa para a arquitetura do campo semântico ligado aos elementos fantásticos-religiosos.

Em outro momento próximo, quando já estão no meio do salão, a maneira como a autora novamente descreve seu par contribui para a perpetuação de incerteza: “mas quem era ele? Afastei-me um pouco para vê-lo e achei-o parecido com **os heróis dos livros da minha adolescência**, as pestanas longas, **a frente pura**” (2009c, p.28, grifo nosso.). Em uma primeira leitura, a utilização dos termos **heróis da minha adolescência** e **frente pura** não parecem opostos, ao contrário, são complementares na descrição. Porém, uma análise mais profunda pode evidenciar certa antítese entre os termos: o fato de o rapaz ser parecido com os heróis dos livros de sua adolescência seria um forte indício de que ele fora uma criação de sua imaginação, aflorada pela sangria? Ou Lygia se deparava com o místico e sobrenatural religioso, evidenciado pela pureza de sua frente?

Lygia dança com o rapaz, que, entre outras coisas, conta ter pouco frequentado a Faculdade e o fato de tocar violino. Durante a dança, a narradora se deixa inebriar pelos movimentos do rapaz misterioso e quando volta a si, ele a está levando para fora da boate:

Mas o que está acontecendo? Perguntei quando descobri que agora seguíamos dançando fora da pista, na direção dos elevadores.
-Isto é um *pindura*, minha querida, e vai acabar muito mal, ele segredou em meio a um rodopio. Suavemente foi me impelindo para o elevador que se abriu. -Entre depressa- ordenou num tom despreocupado- tome um táxi lá embaixo e agora vai! (TELLES, 2009c, p. 28-29)

O homem, em um ato heroico e cavalheiro, a salva da confusão prestes a acontecer e Lygia chega segura em casa, “banhada de luz” (2009c, p.29) devido ao acontecimento, o encontro com a figura angelical, quase mágica. As passagens interessantes se sucedem no dia

seguinte ao ocorrido, de modo que isso representa uma brusca passagem de tempo na narrativa. Já na faculdade, enquanto caminham apressadas para a sala de aula, Lygia conta o acontecido para a amiga Cida, que nega tê-la visto dançando com o tal colega misterioso:

- Sei que bebi mas não foi tanto assim, repito que não te vi dançando com ninguém, com ninguém! Como conseguiu ficar invisível? Sei que você desapareceu da boate, desapareceu da festa, perguntei e nada, você fez puf! E sumiu completamente, que loucura! (TELLES, 2009c, p.29)

Lygia não se surpreende com o relato da amiga, já que, para ela o encontro havia sido irreal e havia até mesmo indicações físicas disso, como o dinheiro que o moço colocara em sua bolsa-missal, sem nem mesmo abri-la:

Ele não parecia real, Cida, pelo amor de Deus! Acredite em mim, foi demais misterioso, acrescentei e consegui detê-la pelo braço porque ela já ia indo adiante: Tive agora a revelação, acho que ele era um Anjo! Ele era um Anjo e por isso você não me viu, desaparecemos juntos! Ele me guardou e protegeu, sem abrir o meu nécessaire, ouviu isso? Deixou lá dentro o dinheiro para o táxi. Apareceu e desapareceu para sempre ah! Um mancebo tão belo, nas histórias antigas eles eram chamados de mancebos, lembra? Disse que tocava violino...

[...] – Você disse violino? Pois fique sabendo que é esse o instrumento preferido do Anjo Caído, aquele!- disse engrossando a voz e espetando com a mão livre dois dedos na testa (TELLES, 2009c, p.30)

No trecho, há de se notar, para além da revelação (não-surpreendente, visto que a adjetivação dada pela autora à figura do rapaz funciona como uma estratégia de disseminação e, agora com a revelação final, recolha) de o colega ser um Anjo, a criação de um recurso expressivo típico dos contos lygianos: a antítese, aqui exprimida pelas dualidades angelical x diabólico e real x irreal. A utilização polissêmica de objetos também pode ser vista como um dos fatores que independem do contrato de leitura assumido pela autora, visto que a utilização do **violino** em “A Dança com o Anjo” é tão significativa para a construção de ambiguidade quanto a **chave**, de “A Chave”, ou as **uvas**, de “Verde Lagarto Amarelo”.

Portanto, “A Dança com o Anjo”, que nas entrelinhas da primeira história do plano físico (a ida de Lygia à festa), tece uma crítica sutil à condição da mulher naquele tempo por meio da utilização de elementos fantásticos e mitológicos-religiosos (segunda história, plano subjetivo), termina com bom-humor: “-A dúvida da minha mãe é saber se por acaso um Anjo pode casar. Pode? Abafamos o riso na palma da mão e em seguida fizemos uma cara austera. Abri a porta.” (TELLES, 2009c, p.30). A fala de Lygia é responsável por atar as duas pontas temáticas exploradas no conto: em tom jocoso e bem-humorado, a autora retoma o que parece ser a questão principal da breve narrativa, a crítica muito sensível aos papéis sociais da

mulher, que é tecida em segundo plano, ao episódio de sua dança com a figura do angelical e diabólica do rapaz.

A autora, mais uma vez, em um movimento muito quisto em suas criações, deixa o fim aberto para interpretações do leitor: O rapaz com o qual ela dançou era real? Seria fruto de uma alucinação provocada pela conversa com a mãe e a embriaguez? Seria ele um Anjo? Ou um Anjo Caído acompanhado de seu violino?

Assim, há em “A Dança com o Anjo” uma narrativa que não ultrapassa apenas a hesitação da ocorrência ou não de um fato para a adesão ao fantástico, mas também a subverte à presença de elementos míticos-religiosos. Ao observar a forma como autora-narradora-personagem tece uma crítica aos convencionalismos sociais ligados à condição feminina, a partir da menção a constituintes básicos da sociedade tradicional (a imposição ao casamento, a opressão às liberdades individuais da mulher e, mais sutilmente, a religião), nota-se uma arquitetura narrativa que visa partir da exposição da experiência vivida individualmente e de suas apreensões críticas da experiência comum/coletiva, para a criação de uma nova experiência (nem individual, nem coletiva, mas ficcionalizada). Verifica-se, pois, que é em *Invenção e Memória* que a autora atinge a maturidade de tal feito, já desenvolvido em *A Disciplina do Amor*, visto que agora esse processo denota maior estabilidade, e forma uma estratégia de composição e unidade que é estendida a toda a obra.

O dúbio processo de construção de Lygia em contar sua experiência e, ao mesmo tempo, ficcionalizar enredos é o que define a sua composição autoficcional. Tal estratégia de cifrar suas próprias experiências dentro de histórias de terceiros que observou e/ou experienciou enquanto narradora se configura, especialmente, como um método de preservação da própria intimidade, já que põe em xeque o pacto de veracidade que seria assumido com o leitor. Se o mais importante nunca se conta, Lygia é mestre em deixar subentendida sua apreensão das temáticas trabalhadas:

Sua ação desvenda o que o olhar comum não vê mas a imaginação projeta, dando passagem para que se revele uma nova dimensão, constituída por aquilo que pode não estar ao alcance da visão física- um dos cinco sentidos- mas certamente faz parte da humana busca de infinitos sentidos para a experiência, trazendo a intuição, a perplexidade e o deslumbramento para o âmago do que é vivenciado. (MACHADO, 2009a, p.128-129)

Se a segunda tese de Piglia é a de que a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes, verifica-se que o gênero autoficcional é construído pela autora justamente

com a inserção da segunda história dentro de um enredo mais concreto e prático. Também se aponta que o procedimento capaz de inverter a ordem dos fatos (e das histórias) para sua conclusão- não surpreendente- de um episódio decisivo moderniza o conto, assim como o aproveitamento máximo do tempo e do espaço e a utilização do enigma, seja por uma história cifrada dentro de outra, ou não. Os reflexos da assimilação desses movimentos na obra de Lygia são notáveis e persistentes às publicações da autora posteriores à obra *A Disciplina do Amor*. Consequentemente, *Invenção e Memória* se configura enquanto produto final do processo dialético entre a escrita pré-autoficcional da autora (neste trabalho representada por *Antes do Baile Verde*) e o experimentalismo e magnitude da autofiguração de *ADA*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo demonstrar, analisar e explicitar as diferentes estratégias de autofiguração que compõem a escrita autoficcional de Lygia Fagundes Telles e destacar *A Disciplina do Amor* como pioneira dentro da estética dos contos da autora.

Para tal, no primeiro capítulo, ficam expostos alguns dos grandes feitos alcançados por Lygia Fagundes Telles no que diz respeito a sua vivência enquanto mulher e a sua trajetória literária. Constatou-se que, tendo conquistado quase todos os grandes prêmios nacionais e alguns internacionais, a consagração da autora no panorama literário brasileiro é evidente e fruto de um intenso fluxo de publicações e de obras que representam uma postura engajada da autora frente a seu ofício. Destaca-se o trabalho de republicação das obras de Lygia pela Companhia das Letras, que revela um olhar atento e crítico da autora em relação às obras anteriores. Nesse contexto, está inserida *A Disciplina do Amor*, obra-chave para a realização deste trabalho.

Logo em 1980, na primeira publicação da obra, Lygia atíça a curiosidade de leitores e desafia- positivamente- a crítica, que vê em *A Disciplina do Amor* uma obra de caráter único em sua produção. Assim, verifica-se, ao longo desta dissertação, que tal estranhamento é proveniente da primazia do hibridismo de gênero e da escrita autoficcional que são inerentes à obra. Não obstante, a pretensão estética e autocrítica da escritora são primordiais para a segunda publicação da obra, que contou com assertivas mudanças em seu projeto estético e na composição de seus títulos. Essas mudanças foram responsáveis por garantir a adesão da obra ao gênero autoficcional com mais segurança, especialmente em razão do subtítulo que lhe é atribuído: Memória e Ficção.

Consequentemente, na segunda seção, denominada *O tríplice “eu” da autoficção*, buscou-se analisar e categorizar, ainda que partindo de indefinições, a estratégia de autofiguração das escritas do eu, destacando delas a autoficção. Para tal, houve a exposição do vasto e extenso percurso teórico que compõe as tentativas de acepção do gênero autoficcional desde sua origem, marcada pelo neologismo dubrovskyano. Constatou-se que, apesar as indefinições que marcam esse percurso teórico, pesquisadoras brasileiras, como Anna Faedrich e Beatriz Ferrari, são capazes de sintetizar três das principais necessidades da escrita autoficcional: 1) a equivalência onomástica (Autor = Narrador = Personagem), que constrói o que aqui nomeamos “o tríplice eu da autoficção”; 2) a adesão ao pacto ambíguo, marcado

pelo contrato de ambiguidade com o leitor (o interlocutor não sabe responder se há veracidade no que é narrado, nem mesmo se não há) e, por último e o mais importante, 3) o primado do trabalho estético em detrimento da veracidade do relato, já que não importa, na autoficção, se o que se conta é real ou fictício, o lugar de maior importância é assumido pela *maneira como se conta*, pelo trabalho artesanal de ficcionalização do fato narrado.

Nesse capítulo, também se pretendeu fazer uma análise da origem social da autoficção enquanto um gênero literário que é produto de uma nova forma de representação, narratividade e, também, uma nova forma de contar. Para isso, foram adotados os estudos de Walter Benjamin, recorrendo-se aos textos da década de 1930 e 1940, como *Experiência e pobreza* (1933), *O Narrador* (1936) e *Sobre o conceito da história* (1940), que dão ênfase à questão da experiência, de acordo com a seguinte questão: por um lado, evidencia-se o enfraquecimento da *Erfahrung* (experiência coletiva, da tradição) no mundo capitalista moderno em função de um outro conceito, a *Erlebnis* (experiência vivida, individual), característica do indivíduo solitário e isolado; e traceja, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, apesar da desagregação e do esfacelamento do social. Somado a isso, baseou-se na análise que Benjamin faz, tendo como ponto de partida a produção literária de Proust: a construção de uma experiência sintética seria imprescindível para a manutenção da arte de contar e, para construí-la, seriam necessárias, portanto, novas maneiras de narrar (novos gêneros) que partiriam da exposição dos pormenores da vida privada pelos indivíduos que se recusam a tal isolamento. Dessa maneira, associa-se tal postulado benjaminiano à produção autoficcional lygiana, já que esta tem como matéria a ser moldada uma nova experiência sintética, produzida não só pela exposição de sua vida privada, como também do movimento dialético entre sua experiência individual e a experiência coletiva que marcam as assimilações críticas da realidade em que vive.

A terceira seção *Da ficção à autoficção: uma análise do antes, da ruptura e da reestabilização do conto de lygia* e as subseções que se seguem são compostas de análises da obra lygiana, a fim de se provar as declarações feitas nos capítulos que as antecedem.

Assim, na subseção 3.1 pretendeu-se analisar dois contos da obra *Antes do Baile Verde*: “A Chave” e “Verde Lagarto Amarelo”. Essas análises visaram à construção de um panorama das características prototípicas do conto pré-autoficcional lygiano. Destaca-se desta seção o modo de composição contística de Lygia, que é marcado pela segunda tese de Ricardo

Piglia: “todo conto conta duas histórias”, de maneira que, nesse momento de produção estritamente ficcional, a primeira história (a história aparente) fica sendo o plano físico dos acontecimentos da narrativa; enquanto a segunda história é construída nos meandros da primeira, e é equivalente à rememoração e ao drama psicológico das personagens, ou seja, o plano psicológico e atmosférico do conto. Além disso, ao longo das análises, destacam-se como caracteres caros à escrita ficcional de LFT: o uso do discurso indireto livre; o caráter quase imperceptível do narrador; a extrema sensibilidade para a seleção de substantivos e adjetivos que criam um campo semântico pretendido; a minuciosa descrição das reações e sentimentos humanos; a presença do diálogo com outros textos e a utilização simbólica de objetos.

A subseção 3.2 é a responsável por analisar a estratégia de autofiguração de *A Disciplina do Amor*. Para tal, adotou-se o termo “biografema”, originalmente proposto por Nomei Jaffe, para se referir aos fragmentos que integram a obra. A análise desses briografemas permitiu constatar que *ADA* não se trata de uma antologia contos, mas de uma reunião de curtas narrativas pertencentes aos mais diversos gêneros. Esse hibridismo, somado à adesão do pacto ambíguo, constrói uma obra que é interpretada por diversos críticos como sendo fragmentada, mas apenas em sua superfície. Assim, evidenciou-se que, apesar de uma visível e superficial desorganização, o livro é costurado por uma linha que o torna uno: a própria autora e uma estratégia de criação que interliga os biografemas, fazendo-os pequenos universos de significação. Portanto, chega-se à conclusão de que se trata de uma obra cuja inovação é única e tece as teias para uma maior e melhor compreensão das demais obras da autora. Também se observa, no que diz respeito à estética desses textos, que os mais impactantes traços que são identitários à escrita de Lygia estão presentes em *ADA*, ainda que “desfiados” e em menores doses.

Na subseção 3.3, pretendeu-se evidenciar a adesão ao gênero autoficcional como uma nova tendência estética nas obras posteriores a *A Disciplina do Amor*. Para tal, foi escolhida a obra *Invenção e Memória*, cuja análise dos contos “A Dança com o Anjo” e “Suicídio na Granja” permitiu a observação de se tratar de um dos maiores exemplos da maturidade e de uma estrutura estável da escrita ficcional de LFT. No que concerne à reestabilização do gênero conto no livro em questão, vê-se que a obra é composta por narrativas que desenvolvem uma sequência de ações, em um determinado espaço, em detrimento do tempo (cronológicos, físicos ou psicológicos); a volta da utilização desses elementos inerentes ao gênero conto, somados ao consciente procedimento da autofiguração, é o que aqui se

denomina como “maior maturidade e (re)estabilização” do gênero. Além disso, a maior maturidade das estratégias autoficcionalis que são referidas neste trabalho é conferida pelo fato de que os contos presentes em *Invenção e Memória*, em sua maioria, seguem um padrão de composição. Esse se inicia com uma subjetiva introdução - acompanhada de reflexões e, por vezes, impressões de acontecimentos históricos- atmosférica acerca do tema dos acontecimentos (história 1) que é narrada a seguir. Assim, também se destaca uma maior lógica na padronização da duração desses textos, enquanto muitos dos biografemas de *ADA* têm extensão aproximada de uma página, alguns são compostos por apenas um parágrafo e outros, ainda, por muitas páginas; *Invenção e Memória* conta com narrativas com uma variação de cinco a dez páginas.

Dessarte, é possível concluir que, 1) apesar da vulgarização do termo, a autoficção possui limites bem definidos, quando se compara e analisa os estudos que fazem parte de seu trajeto teórico; 2) que, tendo tais limites em vista, é possível assegurar que *A Disciplina do Amor* é uma obra pioneira pois se apresenta enquanto a primeira obra de caráter explicitamente autoficcional de Lygia e abre caminho para futuras publicações no gênero; 3) que *Invenção e Memória* pode ser considerada uma obra em que ocorre a sedimentação e estabilização do gênero autoficcional lygiano, visto que mescla as estratégias narrativas do conto pré-autoficcional de Lygia enquanto ainda faz uso da autofiguração. Assim, a figuração da introspecção das personagens da obra é garantida a partir do intenso trabalho de representação do fluxo de consciência, sendo um ponto comum, não apenas a todos os contos presentes no livro, como também a todas obras da escritora estudadas neste trabalho. Dessa forma, a memória- das personagens ficcionais, nas obras pré-autofccionais; e da personagem-narradora-autora, nas obras autofccionais- surge como ponto catalizador de temas que se embrenham no enredo da primeira história.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. A primeira-dama da literatura. Zero Hora, 6 jan. 1996. Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/artigos/impressa_artigos_lygia_testemunha.shtml?biobiblio>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- ALBERCA, M. **El pacto ambiguo**: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- ATAÍDE, V. P. A Narrativa de Lygia Fagundes Telles. In: **A Narrativa de Ficção**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1973. 2 Ed.
- BARTHES, R. Introdução à análise estrutural das narrativas. In: BARTHES, R. **A aventura semiológica**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.103-152.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1936) In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. S. P. Rouanet; prefácio J. M. Gagnebin. 7ª ed São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DOUBROVSKY, S. **Fils**: roman. Paris: Éditions Galilée, 1977.
- _____. **Autobiographies**: de Corneille à Sartre. Paris: PUF, 1988. (Collection Perspectives Critiques).
- FAEDRICH, A. **O conceito de autoficção**: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. Itinerários, Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015.
- _____. **Autoficção**: um percurso teórico. Criação & Crítica, São Paulo, n.17, p.30-46, dez. 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoocritica/article/view/120842>. Acesso em: 16 ago. 2021.
- FERRARI, B. **As escritas de si no cenário da literatura brasileira contemporânea**. Revista Landa, Rio de Janeiro, v.4, n.1, p.175-192, 2015.
- GAGNEBIN, J. M. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. trad. S. P. Rouanet; prefácio J. M. Gagnebin. 7ª ed São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 7-20.
- HUBIER, S. **Littératures intimes**: les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction. Paris: Armand Colin, 2003.
- JACCOMARD, H. **Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine**: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar. Genève: Droz, 1993.

- JAFFE, N. Alguma coisa não dita. *In*: TELLES, L. F. **A disciplina do amor**: memória e ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.205-211.
- LAOUYEN, M. **L'autofiction: une réception problématique**. Fabula, Paris, 19 dez. 1999. Disponível em: <<http://www.fabula.org/colloques/frontieres/208.php>>. Acesso em: 10 jul. 2021.
- LEUJENE, P. **L'autobiographie en France**. 3.ed. Paris: Armand Colin, 2010
- _____. **Le pacte autobiographique**. Nouvelle éd. augmentée. Paris: Seuil, 1996.
- _____. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 537-544, 2013
- LUCAS, F. Mistério e Magia. **Introdução à Antes do Baile Verde**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. VIII – XI.
- MACHADO, A. M. Flagrantes da Criação. *In*: TELLES, L.F. **Invenção e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. *In*: _____. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004, p. 87-94.
- POE, E. A. A Filosofia da composição. *In*: BARROSO, Ivo (org.). **“O Corvo” e suas traduções**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000 (2ª edição).
- POMPEIA, R. **O Ateneu**. 16. ed. São Paulo: Ática, 1996. (Original publicado em 1988).
- RAMOS, R. A literatura como um ato de amor. *In*: TELLES, L.F. **A disciplina do amor**. São Paulo: Nova Fronteira, 1980. p. 147-156.
- SANTIAGO, S. A bolha e a folha: estrutura e inventário. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo, n. 5, p. 98-111, mar. 1998.
- SCHERER, N. R. **Os contos de Lygia Fagundes Telles**: narrador e matéria narrada. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2000.
- SILVA, A.C. Lygia Fagundes Telles- A Pessoa e a Escrita. *In*: TELLES, L. F. **Durante aquele estranho chá**: invenção e memória. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.151-156.
- TELLES, L.F. **A disciplina do amor**. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.
- _____. **Antes do baile verde**. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.
- _____. **A disciplina do amor**: memória e ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.
- _____. **A Estrutura da Bolha de Sabão**: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.
- _____. **Durante aquele estranho chá**: invenção e memória. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.

- _____. **Cadernos de Literatura Brasileira**. n. 5, mar. 1998. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- _____. **Conspiração de nuvens**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- _____. **Durante aquele estranho chá**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. **Invenção e memória**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. **Invenção e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.
- _____. **Antes do baile verde: contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.
- _____. **As Meninas: romance**. São Paulo Companhia das Letras, 2009c.
- _____. Lygia Fagundes Telles: entrevista. [entrevista concedida a] Thais Blucher. **Revista brasileira de psicanálise**. v.42 n.4 São Paulo dez. 2008.
- _____. **Os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- VILAIN, P. **L'autoficcion en théorie**. Chatou: Les éditions de la transparence, 2009.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ARANTES, S. A. M. **Nos labirintos do tempo: um estudo da escrita de Lygia Fagundes Telles**. Belo Horizonte, 2016.
- MARULLI, K. B. B. **Um mergulho nas águas verdes de Lygia Fagundes Telles**. 2004. Tese (Doutorado)- curso de Letras, UNESP/FCL, Assis, 2004.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 35.ed. rev. e aum. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BOSI, A. A decomposição do cotidiano em contos de Lygia Fagundes Telles. In: In: BOSI, A. **Entre a literatura e a história**. São Paulo: Editora 34, 2013. p.167-173.
- _____. (Org). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, A. A nova narrativa. In: CANDIDO, A. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p.241-260.
- _____. Literatura comparada. In: CANDIDO, A. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.211–215.
- CARVALHO, A. L. C. **A fascinante ficção de Lygia Fagundes Telles: seis estudos críticos**. São José do Rio Preto: Vitrine Literária, 2016.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- COUTINHO, E. F. **Literatura comparada, literaturas nacionais e questionamento do cânone**. Revista Brasileira de Literatura Comparada, Rio de Janeiro, n.3, p.23-31, 1996.

- CORTÁZAR, J. Do conto breve e seus arredores. In: CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arriguicci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 121-134.
- ECO, U. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1985.
- LAMAS, B. S. **O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em psicologia e literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- SANT'ANNA, S. O conto não existe. In: SANT'ANNA, S. **O conto não existe: entrevistas e ensaios (1969-2020)**. Recife: Cepe Editora, 2021. p. 149-156.
- SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LEONEL, M. C.; GOBBI, M. V. Z. (org.). **Modalidades da narrativa**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.