



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Luiz Alberto Pinheiro de Oliveira

**Lembrar e inventar: o percurso autobiográfico de Lygia Fagundes Telles e
Nélida Piñon**

Rio de Janeiro

2014

Luiz Alberto Pinheiro de Oliveira

Lembrar e inventar: o percurso autobiográfico de Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

O48	<p>Oliveira, Luiz Alberto Pinheiro de. Lembrar e inventar: o percurso autobiográfico de Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon / Luiz Alberto Pinheiro de Oliveira. – 2014. 74 f.</p> <p>Orientadora: Fátima Cristina Dias Rocha. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Telles, Lygia Fagundes, 1923- - Crítica e interpretação – Teses. 2. Piñon, Nelida, 1938- - Crítica e interpretação – Teses. 3. Autobiografia – Teses. 4. Memória autobiográfica - Ficção - Teses. 5. Piñon, Nelida, 1938-. Coração andarilho - Teses. I. Rocha, Fátima Cristina Dias. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 869.0(81)-95</p>
-----	---

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Luiz Alberto Pinheiro de Oliveira

Lembrar e inventar: o percurso autobiográfico de Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 06 de maio de 2014.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Ana Cláudia Coutinho Viegas
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Beatriz Damasceno
Instituto Superior de Ciências Humanas e Sociais Anísio Teixeira

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

À minha mãe e ao meu pai.

AGRADECIMENTOS

À professora Fátima Cristinas Dias da Rocha, minha orientadora não só nesta dissertação mas na vida, que não me deixou esmorecer nenhum segundo sequer, sempre com estímulo, entusiasmo, inteligência, força, paciência, elegância e doçura.

A todos os professores do mestrado, por suas contribuições preciosas e enriquecedoras.

Aos amigos do mestrado, especialmente Rosângela Batista Rangel, pelas conversas, troca de ideias, encorajamento e torcida.

Aos queridos amigos da graduação e agora da vida inteira, Danielle dos Santos da Silva e Maria Nilza Paiva Oliveira.

Aos amigos que fiz durante esta caminhada, Anderson Souza, Bruno Henrique, Charles Moreira, Daniela Beline, Henrique Bolshaw, Icaro Vidal, Igor Sacramento, Leon Calvão, Marcelo Monteiro, Nelson Couteiro e Vagner Ferreira, pela ajuda e pelo apoio.

À minha família, casal maravilhoso, meus pais, Maria do Rosário e Neuziro Francisco, pela luta e pelo amor diários.

À minha segunda família, Luci Marlene, Carlos Lima (*in memoriam*), Fernando Cesar (Nando), Claudio Roberto (Beto) e Carlos Eduardo (Duca), por todas as oportunidades.

À minha terceira família, família Gabarito Eventos, Frederico Abduche (Kiko), Marco Aurélio (Juninho), Victor Rocha, Patric Zacconi e todos os funcionários.

É o leitor que deve se virar para desvendar o mistério na viragem de ofício e vida. Espero que na viragem da minha ficção você me encontre com mais nitidez do que nas informações que veio buscar...

Lygia Fagundes Telles

E alivia-me saber que a memória está no papel e não em nós. É o texto que guarda o precioso silo que nos coabita.

Nélida Piñon

RESUMO

OLIVEIRA, Luiz Alberto Pinheiro de. *Lembrar e inventar: o percurso autobiográfico de Lygia Fagundes Telles e Nélide Piñon*. 2014. 74 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Consagradas escritoras brasileiras por suas obras de ficção, na forma de contos, crônicas e romances, Lygia Fagundes Telles e Nélide Piñon se ocuparam também do memorialismo em algum momento de suas carreiras. Lygia Fagundes Telles evitou escrever a sua autobiografia e optou por se autorrepresentar por meio de textos híbridos, em que os gêneros textuais se misturam e a ficção e a memória se amalgamam. Desse modo, a dissertação analisará esses textos que estão presentes nos livros *A disciplina do amor* (1980), *Invenção e memória* (2000), *Durante aquele estranho chá* (2002) e *Conspiração de nuvens* (2007), nos quais Lygia Fagundes Telles espalhou biografemas, termo cunhado por Roland Barthes, e apenas esboçou um autorretrato. Por sua vez, Nélide Piñon publicou o seu livro de memórias, *Coração andarilho* (2009), utilizando procedimentos de autorrepresentação característicos de uma autobiografia propriamente dita. O trabalho também examinará a obra referida, na qual a escritora buscou construir uma autoimagem sólida e nítida. Além disso, abordará as diferentes estratégias de autofiguração de ambas as escritoras acionadas nas obras conforme o objetivo perseguido por cada uma delas na construção de seus empreendimentos memorialísticos.

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles. Nélide Piñon. Autorretrato. Autobiografia.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Luiz Alberto Pinheiro de. *Remembering and inventing: the autobiographical journey of Lygia Fagundes Telles and Nélide Piñon*. 2014. 74 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Brazilian writers exalted for their fictional works in the form of short stories, chronicles and novels, Lygia Fagundes Telles and Nélide Piñon also worked with memorialism at some point in their careers. Lygia Fagundes Telles avoided writing her autobiography, choosing to represent herself by hybrid texts, in which textual genres are mixed and fiction and memory amalgamate. Thereby, this dissertation will analyze the texts that are presented in *A disciplina do amor* (1980), *Invenção e memória* (2000), *Durante aquele estranho chá* (2002) and *Conspiração de nuvens* (2007). Books in which Lygia Fagundes Telles spread biographemes, a term coined by Roland Barthes, and just draft a self-portrait. In turn, Nélide Piñon published her memoirs, *Coração andarilho* (2009), using procedures of self-representation characteristic of an autobiography. The work will also examine such oeuvre, by which the writer seeks to construct a clear and solid self-image. Furthermore, this work approaches the different strategies of self-figuration from both writers performed in their works according to the pursued objective by each of them in building their memoirs.

Keywords: Lygia Fagundes Telles. Nélide Piñon. Self-portrait. Autobiography.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	9
1	UM BREVE OLHAR SOBRE AS ESCRITAS DE SI.....	13
2	PENA, TINTA, FICÇÃO E MEMÓRIA: UM AUTORRETRATO DE LYGIA FAGUNDES TELLES.....	26
3	O ALFORJE DA ANDARILHA: A AUTOBIOGRAFIA DE NÉLIDA PIÑON.....	54
	CONCLUSÃO.....	70
	REFERÊNCIAS	72

INTRODUÇÃO

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

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

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

Podemos observar esse tom narcísico também nas *Memórias* de outro monarquista, o Visconde de Taunay. Em sua obra póstuma, publicada em 1948, Taunay se atém principalmente em sua história pessoal, no entanto, o percurso individual não é empecilho para a representação do país por meio da exposição de acontecimentos relacionados ao seu convívio com a família imperial, à sua participação na Guerra do Paraguai e à sua observação de outros eventos históricos importantes como a Proclamação da República, da qual foi opositor intransigente.

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

São dignas de menção as obras *Um homem sem profissão*, de Oswald de Andrade; *Itinerário de Pasárgada*, de Manuel Bandeira; *Meus verdes anos*, de José Lins do Rego; *As florestas*, de Augusto Frederico Schmidt; *Infância e Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos; *Segredos da infância*, de Augusto Meyer; *A idade do serrote*, de Murilo Mendes; *Viagem no tempo e no espaço*, de Cassiano Ricardo; *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade; *Solo de clarineta*, de Érico Veríssimo; *A longa viagem*, de Menotti Del Picchia; *Antes que me esqueça*, de José Américo de Almeida; *A menina do sobrado*, de Cyro dos Anjos; *Confissões de um poeta*, de Lêdo Ivo; *Navegação de cabotagem*, de Jorge Amado; e os sete volumes de memórias de Pedro Nava: *Baú de ossos*, *Balão cativo*, *Chão de ferro*, *Beira-mar*, *Galo das trevas*, *O círio perfeito e Cera das almas*.

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

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

Na mesma chave, Antonio Candido comenta: “É claro que toda biografia de artista contém maior ou menor dose de romance, pois frequentemente ele não consegue pôr-se em contato com a vida sem recriá-la” (CANDIDO, 2006b, p. 70). Diante disso, ao observarmos a aproximação entre memória e ficção nas obras memorialísticas de Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon, decidimos investigar como as escritoras desenvolvem e discutem essa problemática em seus textos.

A contista e romancista Lygia Fagundes Telles, nascida em São Paulo, em 19 de abril de 1923, estreia na cena literária brasileira em 1938 com o livro de contos *Porão e sobrado*. A escritora publica mais dois livros – *Praia viva*, em 1943, e *O cacto vermelho*, em 1949 – contudo, considera as três obras imaturas, não permitindo até hoje reedições. Sobre a indisposição que sente em relação aos dois primeiros livros, Lygia comenta:

[...] vivemos no Brasil, um país do Terceiro Mundo. Temos problemas demais. Fico aflita só de pensar nas novas gerações lendo esses meus livros 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. [...] Num país como esse, onde ninguém lê nada, ficar lendo coisas da juventude, as juvenilidades de um escritor, é perda de tempo! (CADERNOS, 1998, p. 29).

Só em 1954, com o lançamento do romance *Ciranda de pedra* e seu sucesso de crítica, Lygia estabelece o marco inicial de sua carreira. Depois de publicações de grande êxito, como os romances *Verão no aquário*, de 1963, e *As meninas*, de 1973, e os livros de contos *Antes do baile verde*, de 1970, e *Seminário dos ratos*, de 1977, Lygia realiza a sua primeira incursão ao gênero memorialista ao lançar, em 1980, *A disciplina do amor*, obra na qual faz uma espécie de balanço de sua vida por meio de textos curtos e híbridos que misturam memória e ficção, denominados fragmentos pela escritora. Após um hiato de vinte anos, Lygia volta a enveredar pelo caminho da escrita de si, não mais escrevendo fragmentos, mas exercitando a hibridização por meio de contos e crônicas na chamada trilogia da memória, composta pelos livros *Invenção e memória*, de 2000, *Durante aquele estranho chá*, de 2002, e *Conspiração de nuvens*, de 2007.

Por sua vez, a escritora Nélida Piñon, nascida no Rio de Janeiro, em 3 de maio de 1937, inicia a sua carreira de literata em 1961, com a publicação do livro *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*. Desde então, desenvolveu uma carreira prolífera, na qual a preocupação com a linguagem e a busca pela experimentação deram a ela a reputação de escritora difícil. Suas principais obras são *Tebas do meu coração*, de 1974, *A república dos sonhos*, de 1984, e *Vozes do deserto*, de 2004. Em 2009, Nélida publica a sua obra memorialista em que homenageia seus antepassados e sua origem galega e também relata a formação como mulher e escritora.

O objetivo desta dissertação é analisar o percurso autobiográfico que ambas as escritoras trilharam na experimentação da escrita de si. Pensamos que, enquanto Lygia Fagundes Telles apenas esboçou através de biografemas um autorretrato – fragmentário, fugidio e mutável, como caracterizou o teórico Michel Beaujour – optando por autorrepresentar-se por meio de textos híbridos, nos quais, além dos gêneros, ficção e memória se misturam; Nélida pôs o imbricamento indissolúvel entre ficção e memória a serviço da construção de uma autoimagem nítida e sólida, utilizando procedimentos de autorrepresentação característicos da autobiografia propriamente dita. Por isso, também observaremos as diferentes estratégias de autofiguração das duas escritoras.

Organizamos nosso trabalho, dividindo-o em três capítulos. No primeiro capítulo, faremos um breve panorama a respeito das diferentes modalidades de escrita de si, desde as praticadas antes do cristianismo, como os *hypomnemata*, até as mais recentes, calcadas na reconfiguração contemporânea da noção de sujeito, como a autoficção.

O segundo capítulo é dedicado à leitura e análise dos textos híbridos da escritora Lygia Fagundes Telles reunidos, como já dissemos, nos livros *A disciplina do amor*, *Invenção e memória*, *Durante aquele estranho chá* e *Conspiração de nuvens*.

Já o terceiro capítulo traz à cena o estudo da obra *Coração andarilho*, na qual a romancista Nélida Piñon refaz o seu caminho existencial sob o viés de sua condição de escritora e da dupla cultura em que sempre esteve imersa.

Passemos a eles.

1 UM BREVE OLHAR SOBRE AS ESCRITAS DE SI

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

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

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

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

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

Contudo, é um texto escrito entre 1764 e 1770 que dispõe os princípios fundamentais da autobiografia e se torna modelo e referência da mesma. Trata-se das *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau. Para Costa Lima, “não há dúvida sobre seu imediato e largo propósito: o desvendamento do eu pela sondagem de suas motivações, por mais remotas, ocultas e desagradáveis” (LIMA, 1986, p. 283).

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

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

Verificamos então que a influência do racionalismo cartesiano é percebida tanto no texto de Rousseau quanto nas autobiografias produzidas na sua esteira. Nesses textos, há um sujeito que, através da memória, domina totalmente o seu objeto, que é a sua existência e a sua experiência, a organiza de modo ordenado e estável e a expõe de maneira coerente, conclusiva e fidedigna.

Dessa forma, constrói-se uma concepção de autobiografia que incide não só na feitura dos textos autobiográficos como também nos estudos desse gênero. Porém, como nos chama a atenção Jaime Ginzburg, uma pesquisa em concordância com essa noção corre o risco de “minimizar o fato de que o texto seja uma construção linguística, marcada por condições históricas concretas, e acentuar a perspectiva de que a autobiografia é o lugar da verdade, da sinceridade, da autenticidade” (GINZBURG, 2009, p. 124).

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

Ainda de acordo com Jaime Ginzburg, a concepção cartesiana desde o seu surgimento foi alvo de discussões e questionamentos, ao mesmo tempo em que era muito difundida. Só a partir do século XVIII é que a relativização do modelo iluminista vai sendo abordada na medida em que novos estudos começam a ser formulados no que concerne às questões do sujeito. Um desses estudos, já no século XX, é o de Michel Foucault, que elabora o artigo

“Nietzsche, Freud, Marx”, e rompe “com a concepção hegeliana de totalidade, e também com a valorização da racionalidade da tradição cartesiana e iluminista” (GINZBURG, 2009, p. 127).

Para Ginzburg, a obra de Marx é imprescindível ao desfazer o mito da autonomia do sujeito. Em uma sociedade na qual impera a luta de classes, o homem das classes menos favorecidas é controlado pela classe dominante que possui meios para veicular e distorcer as ideias de acordo com seu interesse. Assim, emprega-se a ideologia como dissimulação da realidade social, na qual a opressão e a carência material existentes não são notadas pelos dominados.

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

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

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

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

Foucault identifica na indiferença contida nas palavras “que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala”, de uma personagem da peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea, uma espécie de regra imanente sempre retomada, que “não marca a escrita como resultado, mas a domina como prática” (FOUCAULT, 1992, p. 34).

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

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

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

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

Barthes se afasta da concepção que estabelece uma relação de antecedência entre autor e obra, na qual esta vem sempre depois daquele, como se a concebesse como um pai. Ao contrário disso, não há ser que a preceda, pois “o escritor nasce ao mesmo tempo que seu texto” (BARTHES, 2012, p. 61). O texto não possui origem nem produz um sentido único.

As palavras de um escritor já foram ditas e escritas, não são originais. O texto é transpassado por outros textos, por uma multiplicidade de vozes.

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

Em contrapartida, aumenta o poder do leitor, um ser que não tem história, biografia e psicologia, mas que se torna o destino do texto, dá-lhe unidade e se configura “o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura” (BARTHES, 2012, p. 64). Defendendo a ideia de uma escrita agora sem origem, identidade e proprietário, Barthes revisa o papel do autor, sentencia-o com a morte e propala o nascimento do leitor.

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

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

Barthes escreve um livro do eu, que resiste às suas próprias ideias e incorpora o seu recuo, no qual esse eu “não se reduz a uma função de simples compilação, descrição dos fatos empíricos do passado; há nele algo mais” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 145). A escrita de Barthes é híbrida, mistura diversas estruturas textuais, remodela os gêneros; o texto é

fragmentado e escrito predominantemente em terceira pessoa. Logo no início do livro, o leitor é advertido: “Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance” (BARTHES, 2003, p. 11).

Barthes afirma que seu livro tem por objetivo encenar o imaginário e seus vários graus, os quais existem ao longo dos fragmentos do texto, além de expor o que considera embaraçoso a seu respeito, escrever o que só pode ser dito com a complacência do leitor. O fragmento, sendo um gênero retórico que se abre à interpretação, só aprofunda a relação do imaginário de si.

Por isso, cada vez que é mais sincero, Barthes se considera mais interpretável por instâncias como a História, a Ideologia e o Inconsciente. O texto que produz é apenas mais um, “o último da série, não o último do sentido: texto sobre texto, nada é jamais esclarecido” (BARTHES, 2003, p. 137).

Mais recentemente, observamos o movimento de retorno do autor, “não como origem e explicação última da obra, mas como personagem do espaço público midiático” (VIEGAS, 2010, p. 10), coerente com a lógica da cultura de massa. Reconsiderando os argumentos da morte do autor ou da função-autor, esse movimento seria, segundo Diana Klinger, uma crítica ao recalque modernista do sujeito da escrita, o qual retorna não no sentido cartesiano, pleno e íntegro, mas promovendo um deslocamento, dado que “nas práticas contemporâneas da ‘literatura do eu’ a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade” (KLINGER, 2012, p. 34).

Por trás de todas essas formulações a respeito do sujeito, está a ambição por definir a autobiografia, entender seus mecanismos e como sua prática repercute na escrita, no autor e no leitor. Elizabeth Muylaert propõe que uma abordagem adequada do tema da autobiografia insistiria na “impossibilidade de cumprir a sua mais profunda promessa: apresentar a verdade de uma vida reunida numa trama narrativa” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 17).

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

Segundo Foucault, os cadernos de notas fazem as vezes de um companheiro ou de um confessor. O outro, apesar de ser e estar no papel, torna-se um elemento importante na elaboração das anotações. Além disso, na batalha espiritual que se trava individualmente e interiormente entre o bem e o mal, essa escrita se constitui um exercício para se reconhecer e

uma arma para deter o pecado, pois “ao trazer à luz os movimentos do pensamento, dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo” (FOUCAULT, 1992, p. 131).

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

Os *hypomnemata* surgem como livros de contabilidade ou cadernos pessoais semelhantes a uma agenda. Depois se tornam livros de conduta dos cultos da época, em cujas linhas se registravam fragmentos de obras, conclusões de debates, citações e exemplos de ações presenciadas, constituindo, assim, “memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas” (FOUCAULT, 1992, p. 135) que posteriormente serviriam à releitura, à meditação e à difusão do que havia sido aprendido.

Porém, os *hypomnemata* não se configuram apenas como um auxiliar ou um substituto da memória, mas um equipamento de discurso sempre ao alcance do sujeito e, mais que isso, para estar implantado na alma e se constituir a própria alma. Segundo Foucault, “a escrita dos *hypomenmata* é um veículo importante desta subjectivação do discurso” (FOUCAULT, 1992, p. 137), porém não se pode confundi-los com os diários íntimos ou os textos de experiências espirituais da literatura cristã, pois não estabelecem uma narrativa de si mesmo e não têm o objetivo de revelar os recônditos, mas sim de “captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si” (Idem, p. 137).

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

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

No que concerne à correspondência, Foucault afirma que, se por um lado ela é um texto já em sua concepção destinado a outra pessoa, por outro, ela é um espaço no qual o

exercício pessoal também se realiza. Dessa maneira, a correspondência se aproxima dos *hypomnemata* porque exerce uma dupla função, ao agir ao mesmo tempo sobre quem a envia, pela escrita, e sobre quem a recebe, pela leitura e releitura.

Todavia, a correspondência se diferencia dos *hypomnemata* no momento em que vai além do adestramento de si e se caracteriza por ser “uma maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros” (FOUCAULT, 1992, p. 149), fazendo o escritor presente ao seu destinatário não somente pelas informações contidas na missiva, mas de uma forma imediata, quase física.

Além disso, a correspondência é uma narrativa de si fincada na cotidianidade, na qual coincidem o olhar de quem escreve e o olhar do outro e também se articula a prática do exame de consciência com o objetivo de “avaliar as faltas comuns e de reativar as regras de comportamento que é preciso ter sempre presentes no espírito” (FOUCAULT, 1992, p. 157).

Percebemos nas escritas de si analisadas por Foucault o embrião dos princípios, características e procedimentos da autobiografia, termo que aparece pela primeira vez entre o fim do século XVIII e o início do século XIX, não se sabe muito bem em que língua: se em alemão ou se em inglês. Mas foi na França, em 1886, no compêndio Larousse, que se deu a dicionarização do termo, com a seguinte definição: vida de um indivíduo escrita por ele mesmo. Posteriormente, já no século XX, vários estudos foram fundamentais para compreender esse gênero, principalmente a partir dos anos 1970.

Um desses estudos é o de Elizabeth Bruss, que, em 1974, ao formular a ideia de ato biográfico, estabelece uma analogia entre os atos elocutórios, conceito desenvolvido pelos filósofos da linguagem John Langshaw Austin e John Roger Searle, e a noção de gênero, com o objetivo de “mostrar que, como os atos elocutórios propriamente linguísticos, os atos elocutórios literários são reflexos de situações de linguagem reconhecíveis e que se tornam institucionalizados por diferentes comunidades” (Apud MIRANDA, 2009, p. 32).

Para que esse ato biográfico se efetive foram estabelecidas regras, que podem ser quebradas pelo escritor, pois no cumprimento ou não delas é que se reforçam os preceitos. Bruss destaca as seguintes regras: autor, narrador e personagem devem ser idênticos; as informações e eventos relatados devem ser verdadeiros, franqueados à verificação pública; e o autobiógrafo deve ter certeza a respeito de suas informações, que podem ou não ser reformuladas (Apud MIRANDA, 2009, p. 32).

Com regras semelhantes, Philippe Lejeune, um ano depois, inicia a virada pragmática na teoria autobiográfica (GALLE, 2006, p. 78), com a formulação do “pacto autobiográfico”. Lejeune define a autobiografia como a “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real

faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Ainda de acordo com Lejeune, em uma definição mais geral, para que se verifique um texto como autobiográfico é preciso que exista uma “relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*” (LEJEUNE, 2008, p. 15). Além disso, a primeira pessoa se torna um papel e remete puramente à enunciação, já que pessoa e discurso se articulam primeiramente no nome próprio. Assim, a enunciação é atribuída completamente à “pessoa que costuma colocar seu nome na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título” (LEJEUNE, 2008, p. 23).

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

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

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

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

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

Podemos perceber que os textos memorialísticos desses escritores, apesar de contemplarem períodos históricos comuns, representam tais períodos sob perspectivas distintas, porque cada autor amalgamou-os a suas experiências vividas, a suas visões de mundo, a suas motivações particulares, a suas prioridades prementes e a suas escritas peculiares, que são distintas entre si, o que confere riqueza não só aos textos produzidos, mas também ao gênero.

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

Já a carta é “a forma mais desinibida e sublime da ‘écriture de soi’” (SANTIAGO, 2006, p. 97). A escrita de si encontra nas correspondências o espaço no qual se pode transformar a subjetividade em algo legível. Diante disso, o remetente logra êxito no momento em que perscruta a objetividade existente naquilo que se apresenta como confessional, íntimo, sagrado, segredo, inacessível. Se a subjetividade pode ser escrita, produzida ou encenada, pode-se deduzir que a linguagem empregada nunca é espontânea. O que nos leva a pensar também na missiva como manifestação do entrecruzamento de ficção e verdade. Quem envia a carta pode se confessar e ao mesmo tempo dissimular. O remetente

está no controle e vai sempre procurar um “correspondente que possa causar efeito benéfico” (SANTIAGO, 2006, p. 97).

Nos dias atuais, com a proliferação de publicações e de pesquisas na área das escritas de si, notamos o interesse cada vez maior pelas correspondências, sobretudo de escritores, de intelectuais e de artistas em geral, como arquivos de vida. Nessas missivas, podemos encontrar as trocas de experiências e conhecimentos, e percebemos que não só quem busca um conselho tem a necessidade da correspondência. Quem ensina também quer ser instruído e procura expressar suas ideias, torná-las concretas à medida que as escreve. Desse modo, há uma construção de teorias, formulação de conceitos e criação de novas maneiras de trabalhar seu ofício. Aquele que escreve é tão necessitado da escrita quanto aquele que lê a missiva. A solidão da escritura é o momento do exame de si e da “objetivação da alma” (FOUCAULT, 1992, p. 151).

Outra modalidade de escrita de si estudada por teóricos, que será importante para a compreensão das obras da escritora Lygia Fagundes Telles analisadas nesta dissertação, é o autorretrato. Procedimento conceituado pelo crítico francês Michel Beaujour, o autorretrato se aproxima do relato poético e metafórico (Apud ROCHA, 2006, p. 62), constituindo-se segundo um processo de “recorrências, retomadas e superposições de elementos homólogos e substituíveis” (MIRANDA, 2009, p. 36). Uma das características do autorretrato é o debruçamento sobre si próprio, “a prática do comentário, a revisão constante de seu próprio fazer” (ROCHA, 2006, p. 63). Esta espécie de autorreflexão se manifesta tanto sobre o autor quanto sobre a própria escrita, evidenciando os processos de escrita e as operações de linguagem trabalhadas na narrativa, em uma constante teorização sobre a modalidade.

Tendo como referente a imagem do sujeito, o autorretrato se distingue da autobiografia ao prescindir de uma unidade, de uma narrativa contínua da história da personalidade. Nesse sentido, a narrativa do autorretrato não se subordina a uma sequência puramente cronológica, mas sim a uma ordem lógica ou temática. Segundo Michel Beaujour, pertencem à categoria de autorretrato textos como os *Ensaïos*, de Montaigne, o *Ecce Homo*, de Nietzsche, e *Roland Barthes por Roland Barthes*.

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

associação de ideias, que aciona um vasto cabedal do sujeito, incluindo desde memórias da infância até acontecimentos recentes, passando pelos sonhos e fantasias.

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

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

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

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

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

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

Um exemplo do cruzamento entre autobiografia e ficção é o romance autobiográfico, que se caracteriza pela ambiguidade das relações de semelhança entre autor e personagem, sustentada pela verossimilhança da analogia entre os mesmos, uma vez que o texto fornece ao leitor elementos comuns de reconhecimento – os operadores de identificação – que aproximam autor e personagem; entretanto, o texto distribui, ao mesmo tempo, índices de ficcionalidade que os afastam, tornando ambivalente a leitura a respeito da identidade do protagonista, ora identificável ao autor, ora apartado dele, em virtude da composição ficcional.

Atualmente, o discurso híbrido mais popular entre escritores, leitores e estudiosos de literatura é a autoficção. Termo criado em 1977 pelo crítico e romancista Serge Doubrovsky no seu livro *Fils*, cujo narrador-protagonista tinha o nome do autor, ainda que a capa contivesse a inscrição “romance”, a autoficção foi tema de diversos estudos desde o seu advento, recebendo várias conceituações ao longo do tempo. Aproximando a autoficção do conceito de performance e da desnaturalização do sujeito, a ensaísta Diana Klinger a definiu como

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

Após este breve panorama da escrita de si através de suas mais variadas modalidades, os capítulos a seguir apresentarão os caminhos, as ferramentas e as estratégias escolhidas pelas escritoras Lygia Fagundes Telles e Nérida Pinõn em seus percursos autobiográficos.

2 PENA, TINTA, FICÇÃO E MEMÓRIA: UM AUTORRETRATO DE LYGIA FAGUNDES TELLES

No fragmento “Cabra-cega”, do livro *A disciplina do amor*, Lygia Fagundes Telles menciona uma brincadeira da meninice para usá-la como metáfora de sua busca para entender e conhecer o seu corpo e, conseqüentemente, o seu eu, que em vãs tentativas lhe escapa: “Vou de cabra-cega, às apalpadelas, tateante, o que em mim é realidade e o que é aparência?” (TELLES, 2010a, p. 195).

Dessa forma, no afã de se desvendar, em todos os sentidos que essa palavra encerra, Lygia, ao mesmo em que tateia às cegas, deixa pegadas patentes em suas quatro obras de caráter memorialista para que os leitores a acompanhem no jogo de delinear-la em meio aos traços ficcionais que a romancista vai misturando ao testemunho do percurso de sua vida.

A referência à brincadeira de quando era criança não é à toa. A infância é um período bastante presente nos textos híbridos de Lygia, nos quais ela recupera familiares, amigos, vizinhos, lugares, fatos e situações. Além disso, percebemos que a infância funciona como um ponto catalisador e irradiador de temas que Lygia vai tratar nos quatro livros em que esboça uma espécie de autorretrato.

Não é por acaso que a escritora utiliza a expressão “chão da infância” na primeira frase do primeiro texto de *Invenção e memória*, livro anunciado à época de seu lançamento como sua primeira obra de não ficção, com quinze contos. O chão se transformando em sinônimo de infância, as duas palavras simbolizando o nascedouro de algo, logo fecundo, que se presta a ser também a base das grandes realizações, alicerce dos futuros projetos, ponto de partida do alçar de voos e do zarpar de navios.

Outro fato que pode ajudar a explicar a importância da infância nos escritos de Lygia é a admiração por Machado de Assis, cuja influência ela sempre destaca. No texto “Machado de Assis: rota dos triângulos”, de *Durante aquele estranho chá*, em que faz uma espécie de perfil do escritor, a narradora comenta a sedução do estilo machadiano, no qual “há sempre um narrador tentando (disfarçadamente ou não) enfiar a criança na pele do adulto” (TELLES, 2010b, p. 53).

Ainda nesse texto, partindo da definição “remexer a alma e a vida dos outros” que Machado de Assis cunhou para o ofício de escrever, Lygia remexe a sua experiência e, situada num tempo privilegiado que é o presente, tece considerações – fazendo um paralelo com as tramas machadianas – sobre as transformações que ocorrem na vida, sempre dinâmica, mutável e surpreendente. Vida que “vai se oferecendo num início de brejeirice

meio inocente”, porém, inesperadamente, “as coisas tão expostas começam a ficar embrulhadas”, o inopinado toma as rédeas, sem demora o “cotidiano que parecia tão fagueiro vai virando um cotidiano dramático” e, ainda depois disso tudo, “de repente o que era tão funesto pode virar algo até divertido” (TELLES, 2010b, p. 52).

De acordo com Sylvia Molloy, a relevância atribuída à infância na literatura de um modo geral, inclusive a autobiográfica, é relativamente recente, acontecendo depois do século XIX. A teórica afirma ainda que essa fase da vida “foi aceita lentamente, por escritores e leitores, como parte orgânica da autobiografia hispano-americana” (MOLLOY, 2003, p. 136). O fragmento “Apiaí”, de *A disciplina do amor*, é um exemplo do resgate da infância feito narrativamente e, ao mesmo tempo, é um epítome dos temas mais importantes rememorados pela escritora relativos aos acontecimentos vividos em sua tenra idade.

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

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

No fragmento “Noturno, de Chopin”, de *A disciplina do amor*, por exemplo, Lygia conta que foi na infância que conheceu o vampiro: “... simplesmente um morcego, primo do lobisomem, sugador do sangue de gentes e bichos.” (TELLES, 2010a, p. 162). Somente mais tarde conheceria o vampiro do cinema, o conde Drácula, personagem ao qual dedica o fragmento “Drácula”, do mesmo livro, em que fala da relação dele com as mulheres, ressaltando o comportamento machista masculino.

Outro tema que Lygia aborda bastante em suas obras, de modo às vezes militante, às vezes sutil, é a condição da mulher na sociedade. Exemplo mais brando no tratamento desse assunto é o fragmento “Carmila”, também de *A disciplina do amor*, no qual a narradora sugere uma revolução na tradição vampiresca, colocando como personagem principal uma

mulher, francesa, que só ataca mulheres, adicionando a questão da homossexualidade na história, aspecto que, segundo Lygia, sempre foi insinuado nos primeiros filmes da série draculiana.

Na questão feminista, Lygia constrói narrativamente uma mulher lúcida e atenta ao equilíbrio da luta em defesa das mulheres. No fragmento “Frases fatais”, de *A disciplina do amor*, Lygia se mostra bastante crítica acerca de algumas declarações radicais de feministas, inclusive das que admira. De acordo com Lygia, o ódio generalizado pelos homens e a vingança desviam a Revolução da Mulher, “a mais importante revolução do século XX” (2010a, p. 141) dos seus reais objetivos. No final do texto, a romancista aconselha as feministas mais exaltadas que, ao modo Che Guevara, endureçam mas sem perder a ternura.

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

Percebemos, então, alguns pontos que são identificados ao longo da leitura dos quatro livros aqui trabalhados: dentre tais pontos, uma Lygia que se autofigura como a soma de algumas características de seus progenitores. Do pai, herda a alegria, o gosto pela vida, a esperança, como está registrado no texto “Mysterium”, de *Durante aquele estranho chá*:

E agora eu me lembro, depois das generosas apostas na roleta, o meu pai terminava a noite apenas com a quantia exata para a condução de volta, o tal cassino era distante. Ah! como brilhavam seus olhos enquanto dizia, Hoje perdemos mas amanhã a gente ganha.

A servidão da esperança (TELLES, 2010b, p. 84).

Da mãe, Lygia adquire a alegria ao mesmo tempo triste, uma espécie de melancolia, a luta dentro de si entre a obrigação e a vocação. Mas, se a obrigação venceu a vocação no caso da mãe, que optou por constituir família, casando, tendo filhos e cuidando da casa, Lygia se constrói trilhando outro caminho, estudando, seguindo carreiras até então masculinas e desenvolvendo condições para que a vocação desta vez triunfasse.

No momento em que reconstrói o seu passado, Lygia identifica na força proveniente de sua vocação a única explicação para que obtivesse êxito na sua empreitada, pois amiúde salienta que as circunstâncias na época na qual tencionou ser escritora, o início da década de

1940, eram bastante desfavoráveis. Segundo Lygia, as transformações nos costumes da sociedade que se interpuseram aos valores tradicionais naquele momento ainda não tinham alcançado a sua família quando tomou a decisão de cursar Direito, trabalhar e escrever. A respeito disso, no texto “Mulher, mulheres”, de *Durante aquele estranho chá*, a ficcionista reencena uma conversa com sua mãe, “mulher muito inteligente e muito prática”:

Falei-lhe sobre meus planos. Ela ouviu mas logo ficou apreensiva, Faculdade de Direito, filha? Entrar numa escola de homens, verdadeira temeridade que iria afastar os pretendentes, quem quer mulher que sabe latim? Todo homem tem medo de mulher inteligente, filha. Só os que não pensam em casamento é que ficam amigos da gente, ela advertiu. Sem saber, é claro, que ao seu modo dizia o que já dissera o poeta Baudelaire, *Aimer des femmes intelligentes est un plaisir de pédéraste...* (TELLES, 2010b, p. 43).

Dessa forma, notamos que a vocação de Lygia sofreu um pouco de resistência no seio de sua família, mais por parte de sua mãe. A jovem Lygia não desejava reproduzir o destino da mãe e de tantas outras mulheres de seu tempo: ser dona de casa. No texto, na conversa reelaborada por Lygia, a mãe acaba por fazer uma revelação que justifica tanto a oposição à vocação da filha quanto o consentimento posterior. Se Lygia não queria repetir a vida da mãe, esta avistava na filha a oportunidade de realizar um sonho íntimo, viver o que ela não viveu, contentando-se com o fato de Lygia agir seguindo a vocação, como observamos neste trecho:

Mas quando a noite baixou ela abriu o piano e ficou de novo animada, ora, se o meu primo que era um perfeito burraldo estava para receber o diploma de doutor, por que não eu? E fez a confidência, duas vezes a sua vocação fora contrariada, quis tanto ser cantora lírica, tinha uma bela voz de soprano. Quis depois continuar seus estudos de piano, o professor Chiafarelli (seria esse o nome?) previa para a jovem aluna um futuro tão brilhante. Suspirou melancólica. E de repente ficou animada, Você pode se casar mais tarde, filha, ou não se casa nunca, e daí? Faça o que o seu coração está pedindo, acrescentou e voltou-se enérgica para o piano, era a hora de Chopin (TELLES, 2010b, p. 43).

Em uma entrevista concedida ao programa *Roda Viva*, da TV Cultura, respondendo a uma questão sobre literatura feminina, Lygia fala da condição da mulher nos séculos passados e explica a expressão *mulher-goiabada*, tantas vezes repetida nos seus textos e inspirada na trajetória da mãe:

Eu não preciso lembrar a vocês que a mulher passou, no Brasil, dentro do espartilho lusitano, a mulher passou um tempo enorme calada. Ela não tinha o direito à palavra, ela não tinha o direito às artes. [...] aqui no Brasil, a mulher calada e quieta sai, vai para a cozinha fazer doce, fazer goiabada. Tanto é que eu chamo sem ironia, eu chamava, eu vi a minha mamãe, a minha mãe fazendo aquela goiabada no tacho de cobre e eu dizia a expressão que eu acho boa: mulher-goiabada, a mulher fazendo goiabada no tacho. Mulher-goiabada, sem ironia nenhuma. Mamãe tocava Chopin, mamãe quis ser cantora, tinha uma voz linda, ela me disse, mas o pai, enfim, minha família achava que aquilo não era profissão de uma moça fina da sociedade. Cantora? Então, ela casou-se, onde eu nasci, tudo bem, mas ela foi frustrada na sua primeira vocação, que seria ser cantora e depois pianista, que ela também quis ser pianista. Então, ela foi fazer doce de goiaba: goiabada (TELLES, 1996, registro verbal).

Outras personagens também importantes na formação de Lygia e recorrentes nas narrativas sobre sua infância são as pajens, meninas órfãs e sem família que a mãe recolhia para os serviços da casa e para a função de babá. Em “Que se chama solidão”, de *Invenção e memória*, é apresentada Juana: “Essa pajem, órfã e preta, era uma ovelha desgarrada, escutei o padre dizer à minha mãe” (TELLES, 2009, p. 12), escreve Lygia.

No texto, Juana é retratada como responsável pelo primeiro contato de Lygia com um assunto delicado: a escravidão. A narradora conta que, se ela desse uma ordem, a pajem ficava enfurecida: “Pensa que sou sua escrava, pensa? Tempo da escravidão já acabou!” (TELLES, 2009, p. 12). A criança não entende e indaga ao pai o que a palavra significava. O pai responde citando versos sobre negros famintos e presos por correntes em um navio.

Após a conversa, a menina presenteia a pajem com a melhor manga de sua colheita. Feitas as pazes, as duas brincam de apostar corrida. Dessa forma, na reconstrução do passado, a lição foi aprendida por meio de duas sabedorias que andam juntas no Brasil e, abrangentemente, na vida dos homens, a popular e a letrada. Representante dessa última, o pai utiliza não por acaso a literatura, vocação e paixão de Lygia.

Paixão que começou também a partir da sessão de contação de histórias que ocorria após o jantar e sempre girava em torno de almas penadas, esqueletos, mistérios da vida e da morte, personagens e situações que mais tarde povoariam as narrativas de Lygia. Nos textos que abordam esse momento da infância, é como se a romancista ressaltasse a importância da tradição oral para o estímulo à leitura e o desenvolvimento da linguagem.

Seguindo no texto “Que se chama solidão”, já em outra cidade, Descalvado, e com uma nova pajem chamada Leocádia, pois Juana tinha fugido com o namorado, Lygia envereda pelo caminho do mistério, que tanto lhe apraz, e narra uma experiência da “menina que gostava das palavras desconhecidas” (TELLES, 2009, p. 14) – ela própria – com uma situação desconhecida. Em uma certa tarde, ao voltar para casa depois da escola, a narradora não encontra Leocádia nem explicações para o seu sumiço. À noite, ao ouvir às escondidas uma conversa entre sua mãe e tia Laura, descobre que a pajem estava morrendo. Tempos depois, no dia da quermesse, a menina Lygia passa pelo jasmineiro e vê entre os galhos o rosto de Leocádia: “Comecei a tremer, A quermesse, Leocádia, vamos? Convidei e a resposta veio num sopro, Não posso ir, eu estou morta...” (Idem, p. 16). Sobre esse texto, há, nos *Cadernos de Literatura Brasileira* sobre Lygia Fagundes Telles (1998), o seguinte comentário:

É verdade que o conto “Que se chama solidão” traz aquela hábil forma de narrar, presente em tantos outros textos da ficcionista, que intercala, sem sobressaltos,

diferentes vozes. E no entanto, a violência com que a memória (no caso, da infância) invade a invenção, até o fantástico desfecho da narrativa, é nova – embora estranhamente reconhecível (CADERNOS..., 1998, p. 59).

O flerte com a morte e o enigma como característica constituinte da ficção de Lygia se fazem presentes no conto “Que se chama solidão”, há pouco citado. Na infância, foi com as pajens que Lygia aprendeu a contar histórias de almas penadas: “...minha pajem, uma antologia ambulante do terror” (TELLES, 2010a, p. 162). E também foi com uma pajem que ela entrou em contato com o sobrenatural – mais uma descoberta fascinante e ao mesmo tempo terrível, que, como num círculo, se torna, por sua vez, elemento para a elaboração de mais histórias, agora passadas adiante pela escrita.

No texto “No princípio era o medo”, do livro *Durante aquele estranho chá*, ao rememorar o passado em meio aos bichos de estimação e às jovens babás “analfabetas mas espertas, ainda no feitio das agregadas das nossas senzalas” (TELLES, 2010b, p. 69), Lygia afirma ter identificado, ainda quando criança, a sua vocação como romancista, e afirma:

Comecei a escrever antes mesmo de aprender a escrever – tinha cinco, seis anos? A invenção era guardada na cabeça como guardava as borboletas dentro daquelas antigas caixas de sabonete. E se falo no medo desse tempo selvagem é porque me parece importante esse chão da infância em meio da cachorrada e das pajens [...]. (TELLES, 2010b, p. 69)

A invenção é um dos procedimentos fundamentais de que se vale a escritora na manipulação e reconstrução do passado nos seus quatro livros de cunho autobiográfico. Os seus testemunhos e lembranças são reconstruídos embaralhados a ajustes, revisões e acréscimos advindos da imaginação. Dessa forma, Apiaí – cidade representada novamente no texto “No princípio era o medo” – torna-se o lugar de origem não apenas de sua vocação – o escrever –, mas também do componente essencial de sua trajetória como escritora: a ficção. Ao figurar-se naquela pequena cidade de interior, Lygia vê na menina “o instinto indicando o caminho da inocente criação” (TELLES, 2010b, p. 70). Criação atrelada inicialmente à oralidade. Uma noite, em Apiaí, a menina toma o lugar de contadora de histórias e começa a inventar. O medo que sentia ao ouvir os relatos de terror é transferido para os outros. Porém, sem conseguir manter-se fiel às histórias cada vez que elas eram repetidas, a menina sente a necessidade de escrevê-las. As últimas páginas em branco de seus cadernos de escola convertem-se, naquele momento, nos primeiros receptáculos de sua incipiente ficção, e neles a narradora diz ter aprendido a separar o acessório do principal. Ainda em “No princípio era o medo”, Lygia reencena a dificuldade de transpor para o papel uma história de lobisomem e, ao se deparar com obstáculos como as palavras que ainda não sabia escrever e a ausência de

recursos de expressão corporal e de entonação da voz, comenta: “Fácil a representação. O difícil era a escrita” (TELLES, 2010b, p. 71).

No fragmento “Da criação”, de *A disciplina do amor*, essa mesma passagem na vida da escritora é evocada pelo cheiro de um presépio que é o mesmo “da malinha de couro com os cadernos da escola, o estojo de lápis e o lanche embrulhado no papel de pão” (TELLES, 2010a, p. 158). Nesse texto, Lygia rememora mais uma dificuldade, a de esconder seus escritos de Dona Alzira, que um dia acaba descobrindo-os e chamando-os de rabiscos. E mais uma lição é adicionada à lista de aprendizados na infância – ainda que instintivamente, segundo Lygia –, quando a narradora conta que enfrentou Dona Alzira para salvar suas histórias: “a obsessão da permanência é inseparável da criação” (Idem, p. 158).

Ao refletir sobre seu passado, a escritora sempre alude às adversidades que acompanharam sua trajetória desde o tempo dos primórdios da descoberta de sua vocação, ainda na infância. Elas estão presentes até na sopa de letrinhas, na qual a letra y de seu nome era difícil de encontrar. Quando isso acontecia, o fato de procurar a letra em outros pratos ou no caldeirão fervente de sopa, relatado no fragmento “Apiaí”, de *A disciplina do amor*, é uma metáfora das vezes em que precisou se arriscar para manter-se no caminho de sua vocação:

[...] aprendi a escrever meu nome com as letrinhas de macarrão que ia alinhando na borda do prato, me lembro que o y era difícil de achar, procurava no meu prato, ia ver no prato dos outros que acabavam me enxotando. Tinha então que recorrer ao caldeirão fervente com todas as letras borbulhando lá no fundo (TELLES, 2010a, p. 135).

Outra metáfora que aborda esse tema é construída no fragmento “As sereias”, de *A disciplina do amor*. A narradora conta ouvir em sua casa diversos cantos desses seres mitológicos, tentando desviá-la de sua missão que é ao mesmo tempo sua vocação. E, recorrendo à sua bagagem literária, afirma reagir da mesma maneira que o protagonista de *Odisseia*, de Homero: “Penso em Ulysses e faço como ele, não tapo os ouvidos com cera porque quero ouvir, mas me amarro com cordas ao mastro do navio enquanto se multiplicam os chamados” (TELLES, 2010a, p. 188).

Valendo-se do procedimento da autorreflexão no fragmento “Besouros”, de *A disciplina do amor*, a romancista se pergunta: “E se a vida estiver lá fora, naquelas vozes que desdenhei? E se o desvio da minha rota foi exatamente esse que escolhi? Mas haverá ainda tempo?” (TELLES, 2010a, p. 189). Assim, reencenando a observação da pequena travessia de um besouro em sua mesa, constrói um belo texto discutindo a ambiguidade do bem e das escolhas que fazemos na vida em nome dele e de uma suposta vocação.

Com efeito, a imagem do eu que se desenha nos relatos autobiográficos de Lygia vincula-se diretamente à mulher que desde a infância seguiu a sua vocação, a despeito do rosário de obstáculos por que passava um escritor. No texto “O chamado”, de *Conspiração de nuvens*, a romancista faz uma espécie de depoimento sobre a sua profissão, enumerando mais uma vez os aprendizados e as dificuldades que enfrentou, responsáveis pela conquista tanto das realizações quanto dos dissabores que fizeram parte de sua trajetória.

No início de “O chamado”, a narradora menciona as palavras que nortearam o seu ofício: liberdade, justiça e disciplina. A disciplina, “segredo do modesto equilíbrio desta escritora neste indisciplinado país” (TELLES, 2007, p. 127), foi o legado do tempo em que praticava esportes, principalmente a esgrima. Percebe-se, mais uma vez, a escritora atribuindo ao passado a figura de uma espécie de relicário de suas lições em trechos como: “Sim, foram aquelas aulas de esgrima que eu amava e ao mesmo tempo temia, foram elas que me ensinaram a dura lição do desafio de exigir rapidez de raciocínio a alguém de reações lentas” (Idem, p. 127); e “Ficou a lição de cobrar de mim mesma uma energia suplementar, a força acumulada lá no fundo e que hoje eu chamo de minhas reservas florestais, enfraquecidas pelo desmatamento” (Idem, p. 128)

Em torno desse tema, a romancista inicia no texto uma estratégia de recuperação dos momentos triviais em que, obedecendo à vocação, exercia o ofício de sua paixão, apresentando-os com características de um ritual: abrir o estojo, escolher a pena preferida, molhar o tinteiro, começar a escrever, cuidar-se para não sujar os dedos e a blusa, esfregar o mata-borrão. Além disso, expõe as suas inquietações, o pudor em assumir o ofício para não demonstrar arrogância, a constatação de que na vocação não está incluída a glória.

Ainda no texto “O chamado”, Lygia discorre sobre a condição do escritor no Brasil, a partir da própria experiência: “Não sei como será a vida de um escritor de outras terras, outras gentes, mas sei da vida desta escritora neste país, testemunha deste tempo e desta sociedade, pisando no chão da realidade de analfabetismo e de miséria” (TELLES, 2007, p. 129). Dessa forma, a narradora inclui em sua missão difundir a literatura brasileira em universidades, centros de cultura e bibliotecas, reconhecendo neste trabalho uma verdadeira guerra. A romancista lembra que Olavo Bilac, já em seu tempo, ressaltava as ambivalências da língua portuguesa: inculta e bela, esplendor e sepultura. E, assim, Lygia compartilha com o poeta a declaração de amor do poema de Bilac e a coragem de acreditar na luta.

Luta que Lygia também trava em alguns dos textos nos quais aborda outros temas que a incomodam no país. Nessa vertente, a escritora expõe um lado engajado em narrativas que incluem o registro de seu cotidiano. Em “Eu voltarei!”, de *Conspiração de nuvens*, uma

pichação no muro de um cemitério com a inscrição do título dessa “espécie de crônica” é o pretexto para que a narradora toque em diversos assuntos do dia a dia, como num fluxo de desabafo: a cidade tumultuada, a poluição, os assaltos, os sequestros, as guerrilhas, as guerras, o desemprego, as mudanças climáticas, o consumismo, as denúncias políticas, o preconceito contra negros e mulheres, projetos de lei estapafúrdios. Em um mundo que não para, em constante transformação e ebulição, no qual a “moda é não resistir às três palavras soberanas, Denúncia, Evento e Imperdível” (TELLES, 2007, p. 26), Lygia se pergunta: “será esta uma época propícia para os mortos voltarem? (Idem, p. 25).

Já no texto “É carnaval”, do mesmo livro, nota-se mais uma vez a veia crítica de sua literatura. A escritora novamente se encena no presente da escrita, zapeando por canais de televisão em um carnaval chuvoso, nos quais desfilam escolas de samba milionárias com imagens esplendorosas e agressivas; uma novela “onde o bem e o mal estão exemplarmente separados sem a menor mistura, nenhuma ambiguidade” (TELLES, 2007, p. 111); uma reportagem que mostra as mazelas de um hospital público; uma notícia sobre a enchente cujas águas vão “arrastando tudo o que encontram pela frente, cadeiras rodopiando com colchões, painéis e fragmentos daquilo que foi uma cômoda ou um armário” (Idem, p. 113); outra sobre uma nova guerra que está começando. Se a realidade é dura, a narradora se refugia na recriação do seu passado:

Desligo. Na silenciosa penumbra volto a me lembrar de um carnaval da minha infância, quando minha mãe me fantasiou de cigana e lá fomos com o tio que tinha automóvel e nos levou para ver o desfile. Um desfile sem pretensão mas às vezes com uma ironia maliciosa (TELLES, 2007, p. 114).

Há um dado interessante sobre “É carnaval”. A estrutura e algumas impressões narradas por Lygia nesse texto de 2007 são muito semelhantes à forma e conteúdo que a romancista apresenta nos fragmentos “Alagados” e “As águas vão rolar”, de *A disciplina do amor*, publicado em 1980. Cito algumas coincidências. Nos três textos, a escritora assiste à televisão. Em “Alagados” e “É carnaval” há a enchente e o retrato de desolação das pessoas que perderam pertences, casas e vidas. A menção aos bueiros entupidos e ao trabalho dos repórteres também coincide. Alguns pontos em comum entre “As águas vão rolar” e “É carnaval” são a cobertura da festa pela TV, o luxo das escolas de samba com suas plumas e pedrarias e a figura de destaque do carro alegórico, que, no primeiro texto, é uma passista seminua saindo da bocarra de um imenso dragão dourado e, no segundo texto, é uma rainha coroada surgindo do bico de um pássaro.

Esta movimentação textual acontece em outras narrativas de Lygia, tendo na maioria das vezes o livro *A disciplina do amor* como fonte primária, como se os principais temas a

serem tratados nos três livros autobiográficos posteriores já estivessem relacionados sob a forma de fragmentos, esperando o momento certo de serem desenvolvidos. Tal fenômeno não é novidade na obra de outros escritores e pode ser chamado de “transmigração autointertextual”, termo cunhado pela teórica Walnice Nogueira Galvão ao analisar esse tipo de movimentação na obra de Clarice Lispector. De acordo com Galvão, “um conto muda de título e é reeditado em outra reunião de contos. Um texto volta reduzido a fragmentos, ou vários fragmentos se amalgamam para constituir um texto mais longo” (Apud ROCHA, 2006, p. 57).

“O trem”, de *Conspiração de nuvens*, é outro exemplo dessa reedição de textos que promove um intercâmbio entre os livros memorialísticos de Lygia. Em “O trem”, Lygia começa narrando, em forma de conto, cenas da infância – nesta ocasião uma viagem de férias para o interior de São Paulo –, sempre com dados em suspensão, lacunosos: “Eu teria cinco ou seis anos? No chão daquela infância descabelada, meio selvagem estava o trem...” (TELLES, 2007, p. 67). Construindo o texto com os elementos e personagens de que sempre costuma lançar mão, a narradora retoma a figura do pai como “homem muito instável” por conta do trabalho; das pajens como “ovelhas desgarradas” recolhidas pela mãe para os pequenos serviços; e dela própria, ávida pelas histórias de terror: “Eu ficava comendo bolo e suplicando, Vai conta agora a história do trem fantasma. Maricota entortava a boca, Mas já contei essa história mil vezes, chega! Reclamava e não sabia que as crianças e os velhos gostam das repetições” (TELLES, 2007, p. 69). No meio do conto, há um avanço no tempo e as lembranças narradas já se concentram em outro trem, numa viagem de férias para o Rio de Janeiro, na juventude de Lygia: “Abri a valise e entreguei ao chefe do noturno a carteira de estudante e o bilhete da cabine, leito inferior. Ele ficou olhando e avisou que a minha companheira de cabine era uma estrangeira de idade avançada...” (Idem, p. 70). A senhora, então, oferece à Lygia biscoitos com geleia de maçã. As duas conversam e, quando Lygia diz ser estudante de Direito na área criminalista, a senhora conta que está viajando para ouvir a confissão de um amigo que está à beira da morte. Desse ponto em diante, a romancista passa a narrar as lembranças dessa senhora sobre a história que culminou nesta viagem: o amigo, que na verdade era seu amante, assassinara o marido dela.

Essa mesma história já fora apresentada no fragmento “Geleia de maçã”, de *A disciplina do amor*. Porém, neste texto, a narração não tem o preâmbulo da infância e já começa na cena do chefe do trem avisando que sua companheira de cabine era uma senhora, desta vez, com “nenhuma ascendência estrangeira, o filho único é que se casara com um austríaca...” (TELLES, 2010a, p. 44). Da mesma forma que em “O trem”, o fato de Lygia ser

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

No momento em que essa prática de circulação de textos por sua obra memorialística ocorre, com deslocamento ou entrecruzamento de experiências e memórias, não se podendo assim precisar o detentor das lembranças, Lygia Fagundes Telles problematiza a construção dos relatos biográficos, no que concerne às discussões sobre exatidão e sinceridade, e deixa o leitor incapaz de “desfazer a ambiguidade entre a história concreta de um eu real, que remeteria ao autor, e a sua recriação metafórica em termos de invenção ficcional” (MIRANDA, 2009, p. 33).

A romancista ainda aprofunda essa problematização quando utiliza a estratégia da invenção, que, como já se disse anteriormente neste trabalho, é um dos seus procedimentos fundamentais na reelaboração do passado. Isso porque essa estratégia consiste na mistura indissolúvel da ficção com a memória, identificável, por exemplo, no texto “Nada de novo na frente ocidental”, do livro *Invenção e memória*. No começo do conto, Lygia rememora uma cena familiar de sua juventude, um café da manhã com sua mãe num dia de greve da faculdade:

Ela estendeu na mesa a toalha de algodão de xadrez vermelho e branco. Trouxe as xícaras, o açucareiro e a manteiga dentro da tigela com água, quem não tinha geladeira devia conservar a manteiga fresca dentro de uma vasilha de água diariamente renovada (TELLES, 2009, p. 113).

Era o período da Segunda Guerra Mundial e a mãe ouviu no rádio notícias de que o conflito estaria no fim. “– Nada de novo na frente ocidental”, comenta a jovem Lygia, fazendo menção ao título do romance do escritor Erich Maria Remarque e já insinuando semelhanças entre a situação por que passaria e o enredo do livro, cujo resumo ela faz para a mãe:

quando anunciaram que não havia nada de novo no front, que estava tudo em paz, justo nessa hora o soldado-mocinho cisma de pegar uma borboleta pelas asas, a borboleta veio e pousou defronte dele na trincheira. Então ele levantou o corpo para alcançar a borboleta, contente assim como uma criança quando estendeu o braço... Nessa hora o inimigo viu o gesto, pegou depressa o fuzil, fez pontaria e tiummm!... acertou em cheio (TELLES, 2009, p. 114).

Logo o texto se concentra no alistamento de Lygia e nos treinamentos para ser legionária em um movimento das estudantes das faculdades de Filosofia e de Direito criado durante a guerra. Fato que deixa a mãe apreensiva, lembrando que esta é sempre recordada – ou construída – nos textos de Lygia como uma mulher preocupada com o casamento da filha, pois o matrimônio significava a segurança de um futuro garantido para as jovens da época:

Ela me examinou cheia de apreensão, mais funda a ruga preocupante: Veja, filha, você já é escritora, estuda numa escola só de homens e agora virou também soldado?! Achei graça porque adivinhei o que ela pensou logo em seguida e não disse, agora é que vai ser mesmo difícil casar (TELLES, 2009, p. 115).

A narradora ainda vai rememorar sua participação em uma noite de ronda como legionária e os preparativos da mãe para a viagem que faria à cidade de Aparecida. Essas cenas são interrompidas por uma péssima lembrança: a morte do pai. Porém, a narradora não deseja entrar no assunto, tanto para não avançar no tempo e mudar o rumo da narrativa quanto para não recordar uma passagem triste de sua vida, visto que a romancista sempre procura se autofigurar privilegiando momentos bons e alegres de sua trajetória. Lygia quer evitar reviver aquela situação de perda e tenta ao máximo adiar a aparição dela na narrativa, atendo-se aos acontecimentos anteriores à notícia, tranquilos e felizes, classificando-os como a hora do sonho:

Mas espera um pouco, estou me precipitando, por que avançar no tempo? Ainda não tinha acontecido nada [...]. Deixa eu viver plenamente aquele instante enquanto comia o pão com queijo quente [...], espera! Espera. A hora ainda era a hora do sonho (TELLES, 2009, p. 119).

Com essas palavras, a narradora emula, no presente da escrita, um embate entre o que se pode chamar de consciência ou razão e a memória que insiste se intrometer no texto. Para se esquivar das lembranças ruins, tenta substituí-las, colocar em seu lugar ou sobre elas outras mais amenas – procedimento que, na verdade, é o que a romancista já faz no empreendimento de contar suas memórias, só que de modo a escamotear esse processo para dar a impressão aos leitores de que a memória é o senhor do leme da rememoração.

Então, a narradora se refugia na recordação das conversas com sua mãe naquela manhã sobre os filmes norte-americanos que apresentavam as guerras de modo leve e superficial, sem o horror inerente a elas, e sobre os sonhos que tais filmes despertavam na jovem legionária. Sem sucesso, porque avançar na narrativa é avançar no tempo, no qual o fato da perda do pai está à espreita e retorna ao texto. E, assim, acaba por fazer um paralelo entre a vida e o sonho, a guerra no front e a guerra no cinema, aquele dia antes e depois da notícia da morte do pai:

Mas enquanto assistia às aulas no curso de enfermagem, era com esse uniforme **sem nódoas** que me imaginava, cuidando do jovem soldado com suas bandagens (**ferimentos leves**) que eu removía com mãos levíssimas. A convalescença **sem problemas**. [...] Então o homem disse com voz grave, uma **notícia triste**, acontece que o seu pai... ele não era o seu pai? **Espera um pouco**, pelo amor de Deus, espera! Acontece que **ainda é manhã** e estou tão contente porque me vejo na cantina e dizendo ao soldado pálido que não falo italiano [...]. Ele me olha demoradamente e faz um sinal para o cantor da guitarra [...], sua voz poderosa cobre todas as outras vozes, até aquela anunciando que o meu pai... Não ainda não, **canta mais alto**, *Vede il mare quanto è bello!* (TELLES, 2009, p. 119, grifos nossos)

Ainda sobre o entrecruzamento de ficção com memória em “Nada de novo na frente ocidental”, pode-se destacar uma passagem na qual Lygia rememora um episódio ocorrido quando ela era legionária, numa abordagem em noite de ronda:

– O senhor aí! Queira apagar o seu cigarro! – **Adverti** a um homem de impermeável e colete vermelho, fumando tranquilamente na porta de um café. [...]
 - Mas por que apagar o cigarro? [...]
 - Estamos em guerra, senhor, e a noite é de blecaute. A simples brasa de um cigarro pode ser vista por um bombardeiro [...]. (TELLES, 2009, p. 116, grifos nossos)

A narradora conta que o homem começa a rir, apaga o cigarro mas acende outro logo em seguida, e profere um discurso sobre a inferioridade e o desrespeito com que os Estados Unidos, um aliado, tratam o Brasil, “o quintal deles”. Em vez de denunciá-lo ao superior, conforme as regras da Legião, a jovem Lygia não o faz, por compartilhar intimamente da mesma opinião. Nesse trecho, mais uma vez, a autora constrói a autoimagem de uma jovem engajada e crítica dos acontecimentos – neste momento, uma jovem ainda se iniciando no caminho do engajamento:

Prossegui na ronda mas no meu coração estava **solidária** com o boêmio **transgressor**: já estava inscrita na **Esquerda Democrática**, colaborava no jornal *O Libertador* e entendia perfeitamente o que o homem do café quis me passar (TELLES, 2009, p. 117, grifos nossos).

Em “Nada de novo na frente ocidental”, Lygia escreve sobre esse episódio como uma lembrança individual, recordação exclusiva da própria romancista. Diferentemente, no livro *Durante aquele estranho chá*, lançado em 2002, no texto homônimo que dá título à obra, esse mesmo episódio é narrado como uma história contada pelo escritor Mário de Andrade e que teria acontecido com ele e um amigo no centro de São Paulo, também durante a Segunda Guerra Mundial:

[Mário de Andrade] queria contar uma história engraçada, passeava no centro com um amigo, era noite. Começou então o som desesperado das sirenes, blecaute? Blecaute. Repentinamente as luzes foram se apagando. Pararam ambos diante de uma vitrine apagada quando surgiu da escuridão uma **mocinha fardada**, legionária de quepe, luvas brancas e apito. Estava muito brava quando acendeu o farolete bem na cara desse amigo que fumava: Ou o senhor apaga já esse cigarro ou considere-se detido! Meu amigo então pediu perdão e **apagou correndo o cigarro**, Mário de Andrade acrescentou (TELLES, 2010b, p. 20-1, grifos nossos).

Verificamos que as impressões de Lygia em *Invenção e memória*, publicado em 2000, se transferem para Mário de Andrade em *Durante aquele estranho chá*. Ou seria o inverso, “pois o livro posterior bem poderia incluir um texto anterior perdido e achado” (MACHADO, 2009, p. 129)? Vale lembrar que, à época do lançamento, a escritora classificou os textos presentes na obra de 2002 com essas palavras. Ou é pura invenção, genuína ficção saída da pena da romancista? Ou seria memória mesmo, já que os livros preservam o caráter memorialístico? Mas de quem: de Lygia, de Mário, ou de ambos? O que de fato importa é que essas narrativas mantêm e, ao mesmo tempo, expandem características da escritora. Encontram-se em tais narrativas a multiplicidade de sentidos, as linhas que denotam o aparente, mas ocultam os mistérios, os enigmas, elementos constituintes de sua literatura. Ao ler os dois textos, o interessante e instigante é que “ficam as perguntas, para as quais não há uma resposta precisa” (ROCHA, 2013, p. 7).

Ao optar por autorrepresentar-se por meio de textos híbridos que conjugam o ficcional e o autobiográfico, Lygia dá seguimento a uma prática disseminada entre os escritores contemporâneos, como afirma o ensaísta Silviano Santiago, para quem

Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as margens em constante contaminação que se adiantam como lugar do trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa (SANTIAGO, 2011, p. 17).

Com efeito, ficção e memória se imbricam frequentemente nos textos de Lygia, de tal modo que esse procedimento torna-se parte integrante do projeto estético da escritora. No texto “Mysterium”, de *Durante aquele estranho chá*, a romancista comenta essa indissociabilidade:

Vejo minha vida e obra seguindo assim por trilhos paralelos e tão próximos, trilhos que podem se juntar (ou não) lá adiante [...]. É impossível separar as águas de vasos comunicantes correndo pelos subterrâneos do inconsciente. Onde acaba a realidade e onde começa o sonho? (TELLES, 2010b, p. 81-4)

Ainda sobre o texto híbrido da escritora, Silviano Santiago afirma que

Na criação literária de Lygia, a escrita da memória e o texto da literatura confluem aflitivamente para o lugar entre, aberto pelo contar direito e o contar mentiroso, para a brecha ficcional, abrigo e esconderijo do narrador. [...] Como no melhor da literatura modernista, a narrativa curta de Lygia se constrói e se impõe como objeto híbrido (SANTIAGO, 1998, p. 100).

É notório que escritores modernistas como Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, Murilo Mendes e Oswald de Andrade publicaram suas memórias a partir da metade do século XX. Porém, diferentemente dos colegas de ofício, Lygia, por uma questão íntima, de

princípios, se recusou a escrever a sua autobiografia, conforme manifestou no conto “O visitante”, de *Conspiração de nuvens*:

Tenho a biografia oficial e basta, não se trata de censura, mas de respeito aos direitos da personalidade. Para avançar só lendo os meus livros, porque mesmo fragmentada estou em todos eles. E não estou, nada é assim nítido, definido. Ao 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).

Além de procedimento de autorrepresentação, de prática relevante em seu projeto estético-literário e de “estratégia de preservação da própria intimidade” (ROCHA, 2013, p. 7), o hibridismo na obra de Lygia Fagundes Telles aparece também como forma de experimentação dos gêneros. A escritora mescla-os, esgarça as suas especificidades e subverte as características de cada um; portanto, com o objetivo de enriquecer a própria obra, acaba por revitalizá-los. No que concerne aos livros de caráter memorialístico, Lygia utiliza e aproxima a notação fragmentária, o conto, a crônica, o depoimento, o ensaio, o discurso, a impressão de viagem.

Um bom exemplo desse hibridismo de gêneros, que se apresenta, em graus variados, nos diversos textos da ficcionista, é o livro *Durante aquele estranho chá*. Esse volume nasce a partir do material que, tendo ficado de fora de outros livros da escritora ou disperso em revistas ou jornais, foi reunido pelo jornalista Suênio Campos de Lucena em 2002, que chamou a obra de “reflexões e aparentes confissões da autora”; e ainda de “depoimentos na maioria, e que não explicam nem esclarecem sua ficção. Mas que tentam, ao menos, orientar o leitor nesse labirinto que é o mistério da criação” (LUCENA, 2010b, p. 155).

Por sua vez, na nota que abre a nova edição de 2010, Lygia chama de crônicas os vinte e um textos compilados na obra, que ainda ganhou na nova tiragem o subtítulo “Memória e ficção”. Já no posfácio dessa edição, Alberto da Costa e Silva afirma que “não são esses textos rigorosamente contos, mas estão vestidos de contos” (SILVA, 2010b, p. 147). O fato é que o texto híbrido foi o espaço escolhido pela escritora como suporte para recordar as experiências vividas pela Lygia adulta contando as influências literárias, o início da carreira, os encontros com personalidades importantes, a celebração das grandes amizades, a importância do ofício, os momentos de consagração e o processo de escrita. Além de incluir a “revisão de si”, nos textos reunidos em *Durante aquele estranho chá*, Lygia compõe retratos marcantes dos amigos e reconstrói lembranças de sua vida literária. Em seus depoimentos emotivos, ao falar do outro, Lygia acaba por falar de si própria.

No primeiro texto de *Durante aquele estranho chá*, “Onde estiveste de noite?”, Lygia rememora uma madrugada em um quarto de hotel na cidade de Marília, onde participaria de um curso de Literatura na Faculdade de Letras, em dezembro de 1977. A narradora acorda com uma andorinha voando por seus aposentos. Depois de algumas tentativas, Lygia consegue fazê-la sair:

Apaguei o abajur. Quem sabe na penumbra ela atinasse com a madrugada que ia se abrindo lá fora? Com a mão do pensamento consegui alcançá-la e delicadamente fiz com que se voltasse para a janela. Adeus! eu disse. Então ela abriu as asas e saiu num voo alto. Firme. Antes de desaparecer na névoa ainda traçou alguns hieróglifos no azul do céu (TELLES, 2010b, p. 13).

A narrativa volta no tempo e Lygia registra um telefonema, na véspera da viagem à Marília, do amigo Leo Gilson Ribeiro, avisando-lhe que Clarice Lispector estava muito mal. A partir daí, Lygia relembra uma outra viagem, desta vez para a Colômbia, que fez com a amiga Clarice. Como se abrisse um álbum, Lygia vai apresentando momentos, instantes fotográficos, esboçando um perfil da autora de *A hora da estrela*: o charme, o bom humor, o vozeirão anasalado, a pronúncia com a letra r realçada, as conversas, a ida às compras. No desfecho emocionante, ligado diretamente ao início do texto, a narradora avança no tempo e retorna para Marília:

Um momento, agora eu estava em Marília e tinha que me apressar, [...]. Quando eu entrei no saguão da Faculdade, uma jovem veio ao meu encontro. O olhar estava assustado e a voz trêmula, A senhora ouviu? Saiu agora no noticiário do rádio, a Clarice Lispector morreu essa noite! Fiquei um momento muda. Abracei a mocinha. Eu já sabia, disse antes de entrar na sala. Eu já sabia (TELLES, 2010b, p. 16).

Na crônica que dá título ao livro, “Durante aquele estranho chá”, a pretexto de escrever um depoimento para uma coletânea em homenagem ao centenário de Mário de Andrade, Lygia revisita uma conversa, considerada por ela “estranhíssima”, com o escritor, numa tarde de 1944. Num dado momento, a narradora comenta a relação entre falar de si e falar do outro: “Para situar Mário de Andrade naquele tempo e espaço, eis-me aqui tentando situar a mim mesma” (TELLES, 2010b, p. 19). Tendo como pano de fundo a Segunda Guerra Mundial e o Estado Novo, a narradora retrata o modernista como uma pessoa generosa, tímida e com uma áurea mística; e autorrepresenta-se como uma jovem estudante de Direito, da classe média em decadência, que sonhava ser audaz e tornar o ofício de escritora o seu ganha-pão, num tempo em que o ambiente intelectual era dominado por homens.

Em “Papel quadriculado”, Lygia rememora a estada do casal de filósofos Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir no Brasil. Emulando a memória, que às vezes falha, Lygia não registra com precisão a data da visita: “Vieram conhecer o Brasil, ano de 1960?” (TELLES, 2010b, p. 25). No texto, traça os perfis de ambos. Sartre é “meio amarfanhado e feio mas de

uma feiura rara porque assim envolvente, eu poderia chamar de feiura sedutora”; já Simone de Beauvoir “tinha o ar bem-comportado de uma senhora discretamente vestida, os traços finos guardando ainda a memória da juventude” (Idem, p. 25).

Em uma passagem, a narradora conta que, antes da partida, Simone de Beauvoir pedira uma cópia da tradução para a língua francesa do romance *Ciranda de pedra*, ainda datilografado. Lygia aquiesce, porém, no texto, começa a divagar sobre os escritores visitantes que recebem os livros dos pares nativos, mas os esquecem no hotel ou no avião. Contudo, para a surpresa da romancista, a resposta da filósofa não tarda e ainda traz com ela reminiscências da infância: “Alguns dias depois, a carta de Simone de Beauvoir. Veio num papel todo quadriculado, o curioso papel que me fez pensar nos antigos cadernos de aritmética da minha infância” (TELLES, 2010b, p. 26).

A crônica avança no tempo, dez anos mais tarde, para a visita de Lygia a Simone de Beauvoir em Paris. A narradora, ao observar os livros, objetos e retratos que decoravam o apartamento da filósofa, “memória dos países que o casal tinha percorrido, presença de luta” (TELLES, 2010b, p. 29), começa a refletir sobre o passado que se faz presente e fundamental no dia a dia, por ser inerente à vida e impregnado de aprendizados. E cita uma frase, da qual discorda e cuja autoria não menciona; na verdade, uma variação do verso da música “Velha roupa colorida”, do compositor Belchior: “O passado é uma roupa que não se veste mais”. Seria, mais uma vez, a memória de Lygia a “ratear”?

Em seguida, Lygia rememora o almoço com Simone de Beauvoir, no qual a filósofa faz uma pergunta certeira que desconcerta a romancista: “Você tem medo de envelhecer?” Vários assuntos pululam na conversa entre as duas mulheres que desemboca na condição humana, origem e fim de todas as indagações, interesse fundamental na obra de ambas, força motriz da existência. A morte, outro tema bastante recorrente nas narrativas de Lygia, surge novamente a partir desse novo encontro com Simone de Beauvoir. No final do texto, uma declaração de admiração:

Revejo Simone de Beauvoir com aquele olhar tão sério e tão inquisidor, perguntando. Perguntando. E na obra da escritora está a sua tranquila resposta, obra inteira estruturada na certeza de que a imortalidade seria a morte da própria vida. Só a ideia de que vamos morrer um dia, só essa ideia pode fazer a nossa existência feliz (TELLES, 2010b, p. 30).

A “personagem” Lygia retorna novamente ao início da década de 1960 em “O profeta alado”, como testemunha e participante do início do movimento chamado Cinema Novo. A escritora reunia em seu apartamento na Rua Sabará jovens cineastas como Paulo Cesar Saraceni, Carlos Diegues, Gustavo Dahl, David Neves e seu integrante mais ruidoso: Glauber

Rocha. A narradora parte do pessoal – de lembranças do lugar em que vivia, com os objetos e os gatos, companheiros de sempre –, rumo ao público, com o testemunho de um momento importante para a história da cultura brasileira, o surgimento de um movimento que, da mesma maneira que ela, travava uma luta engajada no país:

Hora das discussões, dos projetos, dos debates que varavam a noite. As queixas, as perplexidades. E o sonho. O sonho. Naquela pequena sala com o piano antigo, a mesa, os livros e os gatos – naquela sala vi e ouvi o fluxo e refluxo dos pioneiros de um cinema de revolução e ruptura, o esperançoso e já desesperado cinema que nascia com medo de não sobreviver num país cultural e economicamente colonizado (TELLES, 2010b, p. 31).

No texto, a imagem de Glauber Rocha também é construída pela memória de Lygia, que seleciona os aspectos a serem lembrados enaltecendo o brilhantismo, a coragem, a loucura e a lucidez do cineasta. A literatura também aparece como ponto em comum entre os dois. Essas lembranças se confundem com as que a escritora guarda de seu marido Paulo Emílio Sales Gomes, um dos maiores teóricos e críticos de cinema do Brasil, sempre referido elogiosamente:

Cinema e literatura, uma coisa só, aprendi com Paulo Emílio.
 [...] agora queria falar apenas no jovem baiano de cabeleira encaracolada e olhos ardentes, a voz misteriosamente doce: Glauber Rocha, que poderia repetir Castro Alves, Eu sinto em mim o borbulhar do gênio!
 Alguns anos depois, fomos encontrá-lo em Paris [...]. Como esquecer aquela tumultuada entrevista? [...] Com seu raciocínio de pensador e o francês perfeito, Paulo Emílio ia fazendo as intervenções no sentido de ajudar a desfazer aquele espetaculoso nó que era Glauber Rocha. Conseguiu? [...]
 O Profeta Alado, assim Paulo Emílio o chamou. [...]
 A paixão pela literatura transbordava nos livros da sacola de lona e couro que trazia dependurada no ombro [...]. E fazia comentários sobre esses autores, tantos planos de roteiros: Graciliano Ramos, Jorge Amado, Euclides da Cunha, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rêgo... (TELLES, 2010b, p. 32-3).

As recordações são transformadas por Lygia em homenagens tocantes e registro de um tempo que, se não volta mais, pode ser salvo do esquecimento nas palavras escritas que perduram e excedem a morte, tema presente nas obras de Glauber, da própria Lygia e de uma de suas influências confessas, a escola romântica da segunda geração, interligados no último parágrafo do texto:

A revelação do social através do sujeito. E que sujeito era esse? O vidente descabelado e afetado, um criador em estado puro, empenhado numa busca na qual acabou por se queimar inteiro até o fim. Dentro do clima dos românticos (Glauber Rocha era um romântico), ele falava muito na morte que foi uma verdadeira obsessão em toda a sua latejante obra (TELLES, 2010b, p. 33).

Considerações sobre amigos mais íntimos também fazem parte de *Durante aquele estranho chá*. Com idas e vindas no tempo da narrativa, Lygia recorda, no texto “Da amizade” – o qual ela chama de “fragmentada lembrança” –, a sua relação com Hilda Hilst, e

ressalta a árdua tarefa de fazer um depoimento “que envolve memória e imaginação, essa constante invasora” (TELLES, 2010b, p. 35):

E vamos agora reordenar um pouco essa memória: conheci Hilda Hilst em 1949 [...] uma jovem muito loura e fina, os grandes olhos verdes com uma expressão decidida. Quase arrogante. [...]

Hilda Hilst amando e escrevendo, quando ela se apaixonava a gente já sabia que logo viria um novo livro celebrando esse amor. Estávamos então debaixo do sol na Praia de Copacabana. Ela usava um maiô claro de tecido acetinado, inteiriço, os maiôs eram inteiriços, ano de 1952? Lembro que tinha no pescoço um colar de conchinhas. [...]

Hilda Hilst na Rua Sabará no ano de 1973, São Paulo. Levou um disco, queria que ouvíssemos com urgência o bolero La Barca (TELLES, 2010b, p. 37-8).

Em meio à reconstrução de flagrantes de sua vida privada, Lygia esboça uma espécie de tratado da amizade, refletindo sobre as peculiaridades das relações pessoais que proporcionam tanto momentos felizes – conversas, festas, viagens – quanto dissabores – distância, brigas, falecimentos. Discorrendo sobre esses assuntos, Lygia novamente localiza na sua infância um aprendizado para a vida. Além disso, exalta o passado que abriga o que o presente não tem:

Fidelidade é qualidade de cachorro, sei disso porque passei a minha infância em meio da cachorrada, os gatos vieram depois. A Hilda (dezenas e dezenas de cachorros) também conhece a espécie sem mistérios. [...] Festas, muitas festas. Poucos velórios, afinal, mesmo os mais velhos do grupo continuavam resistindo bravamente.

Tempo das homenagens, muitas homenagens. E tempo também das brigas, ai! tantas brigas. Tudo somado, alguns dos amigos permaneceram intactos enquanto outros ficaram perdidos no espaço, eu já disse que foi longa a travessia. [...]

Mas, espere, ainda estamos em São Paulo, onde a escritora está elegantemente instalada. [...] Fazendo sucesso numa Pauliceia que nada tinha de desvairada, ao contrário, os homens andavam engravatados e as mulheres usavam luvas e chapéu [...].

Vozes de antigos mortos sendo captadas meio confusamente no rádio ou na frase musical de algumas fitas, ouvi alguém nitidamente alguém me chamando, me chamando... Reconheci a voz e desatei a chorar. [...]

E agora penso que o importante na amizade talvez seja apenas isso, um tem que achar graça no outro porque nessa bem-humorada ironia está o próprio sal da vida. Quando essa graça desaparece é porque a amizade acabou (TELLES, 2010b, p. 35-8).

Outro escritor que merece destaque em *Durante aquele estranho chá* é Jorge Amado. No texto em homenagem a ele, Lygia relata a sua admiração pelo homem fiel a seus ideais e o descreve como um revolucionário ativo e corajoso, porém com um coração conservador. Contudo, a romancista não vê contradição nesse fato, pois a palavra conservador, na definição dos dicionários, designa aquele que guarda e preserva, logo, ações que Jorge Amado praticou durante toda a vida. Lygia aproxima mais uma vez a sua autoimagem à imagem que constrói de Jorge no que se refere a temas como a vocação do ofício, a importância da liberdade, o humor, o engajamento político e até o amor pelos animais:

Há escritores que eu admiro e há escritores que eu amo. Jorge Amado eu admirava e amava. [...]

O aflito sentimento de um brasileiro com o seu sonho de defender e guardar um Brasil livre olha aí a liberdade. Eu me lembro, certa vez ele se referiu à Amazônia num tom tão comovido, ah! [...]

Escrever. Denunciar através da vocação inspirada no povo e usando a saborosa linguagem desse povo. [...] O humor, muito humor com a força do destino impelindo os seres para as armadilhas armadas no casario de janelas abertas para o céu. [...]

E os bichos, ele gostava de cachorros. Gostava de gatos. [...]

Tão livre o escritor Jorge Amado. Ao mesmo tempo, tão vinculado a essa Bahia de Todos-os-Santos. [...]

Amava também a fogosa poesia social de Castro Alves, A praça! A praça é do povo como o céu é do condor.

“Jorge Amado, o Visionário” devia ser o título deste depoimento (TELLES, 2010b, p. 77-80).

Para Monteiro Lobato, Lygia reserva o belo texto “Então, adeus!”. Partindo do velório do escritor em julho de 1948 e com avanços e recuos no tempo, Lygia rememora dois encontros que teve com o escritor – um na cadeia, preso durante a ditadura de Getúlio Vargas, e outro no centro de São Paulo –, narrados como episódios de iniciação que ajudaram a romancista nas escolhas e decisões futuras que, no presente da escrita, são condizentes com a imagem de si construída. Na figuração do passado, Lygia encontra aprendizados que se tornaram fundamentais tanto na vida de Lobato quanto em sua trajetória, como por exemplo, não se deixar abater, não desistir, rir das adversidades, lutar pelo Brasil, pelo ofício e pela liberdade:

No esquife reluzente, a face sem brilho com as negras sobrelhas de um só traço de carvão. Os olhinhos maliciosos estavam agora fortemente cerrados e cerrada a boca irônica, na expressão de quem nada mais tem a dizer. [...]

Pensei então no Lobato que fui visitar quando estivera preso no velho e frio casarão da Avenida Tiradentes. Eu tinha acabado de entrar na Faculdade de Direito quando de repente, num impulso de audácia, resolvi visitar o escritor dos meus verdes anos. [...]

Jeca Tatu de braço dado com Macunaíma, caricaturas meio perversas do herói sem caráter. *Ridendo castigat mores*, castigar os costumes através do riso. [...]

Fui andando até a praça da República. Nessa mesma praça eu o encontrara assim ao acaso, pela última vez. [...]

Lembrei-me daquela conversa e daquele aviso, não deixar que o fogo se apague porque ai de nós se pegamos no sono!... [...]

Despedimo-nos. Senti sua mão um tanto úmida. Fria.

- Então até a vista! – eu disse.

Ele sorriu.

- Então, adeus! (TELLES, 2010b, p. 109-114).

No texto “Encontro com Drummond”, Lygia rememora o choque do primeiro contato com as poesias de Carlos Drummond de Andrade, que a arremessavam a um mundo real assustador e antipoético, já que era uma jovem ainda mergulhada no lirismo dos românticos e dos parnasianos. Lembra a repercussão dos livros do poeta nos colegas de Faculdade de Direito, que, com igual intensidade, ou o amavam ou o odiavam. Relata também que, com

Drummond, “pela primeira vez tomava consciência do problema da forma” (TELLES, 2010b, p. 131):

Trouxeste a chave? Prosegui perguntando a mim mesma. Fiquei então humilde. Fiquei desconfiada. O poeta me ensinara que sob a pele das palavras havia “cifras e códigos”. Era preciso, pois, paciência, eu que era a própria impaciência. Era preciso habilidade, eu que era estouvada (TELLES, 2010b, p. 131-2).

Esses textos que expõem a convivência com colegas em formato de crônicas, mas que, como já se disse, por meio da riqueza da escrita de Lygia, se confundem com relatos memorialísticos, ensaios sobre escritores ou testemunhos de um tempo, de um grupo, ou de uma vida, adquirem caráter de revelações pessoais no momento em que a romancista evoca o passado e se concentra em uma personagem que, nos quatro livros, surge como fundamental para a construção de sua autoimagem e complementa em várias ocasiões, com traços coincidentes, o esboço de seu autorretrato: o marido Paulo Emílio.

No texto “Um retrato”, de *Durante aquele estranho chá*, Lygia rememora a primeira vez que viu Paulo Emílio, quando o então rapaz fazia um comício para estudantes na Praça da República. Lygia se desenha como uma adolescente ainda sem interesse pela política, mas que ficara impressionada com a coragem do “moço de olhar entortado e voz flamante, protestando contra a repressão política e a censura” (TELLES, 2010b, p. 97). Paulo Emílio é preso, viaja à França e os dois só se reencontrariam anos mais tarde na Faculdade de Direito. Paulo Emílio continuava engajado politicamente e escrevia para a revista *Clima*. A narrativa de Lygia ao mesmo tempo caracteriza as personagens e dá informações sobre o momento histórico da época:

No sebo, encontrei Paulo Emílio e Germinal Feijó, um agitador da Academia. [...] Germinal Feijó desculpou-se, nessa noite tinha um compromisso e Paulo Emílio precisava rever pela terceira vez um filme de Chaplin. [...] a ditadura de Getúlio Vargas estava numa fase mais aguda. Foi nessa noite que fiquei sabendo, Paulo Emílio estava na mira do ditador... (TELLES, 2010b, p. 99).

Lygia mantém a estratégia de se autofigurar e figurar as personagens que a rodearam de modo fragmentário e lacunoso. As lembranças narradas são blocos independentes, recuperados como instantâneos, e as situações não têm uma ligação entre si nem buscam esclarecer informações ou satisfazer a curiosidade do leitor acerca da vida pessoal. Por exemplo, não ficamos sabendo quando Lygia e Paulo Emílio iniciaram a relação amorosa nem quando se casaram. A romancista escolhe as reminiscências que vai tornar públicas e “narráveis”. O objetivo de Lygia é, predominantemente, produzir um perfil de uma pessoa e situá-la historicamente, expondo legados e devolvendo-lhe ou reforçando sua importância

tanto no âmbito público – para o Brasil, para o mundo, para a literatura – quanto no âmbito privado – influência, aprendizado, relações pessoais.

Lygia deixa clara essa aspiração no seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em maio de 1987, reproduzido em *Durante aquele estranho chá*, discurso no qual celebra os “gênios ignorados num país de memória curta, que parece preferir os mitos estrangeiros como se estivéssemos ainda no século XVII, sob o cativo do reino” (TELLES, 2010b, p. 93). Na entrevista ao programa *Roda Viva* em outubro de 1996, ano em que seu marido Paulo Emílio recebia homenagens *in memoriam* por ocasião dos oitenta anos de seu nascimento, Lygia comenta a importância de resgatar do ostracismo personalidades notáveis e suas contribuições ao Brasil:

[...] eu abri esta semana lá na USP, fazendo um depoimento sobre Paulo Emílio, uma das pessoas mais extraordinárias deste país e que, como sempre acontece num país como o nosso, de Terceiro Mundo e tão colonizado, as verdadeiras personalidades, as grandes inteligências, são afastadas, digamos, elas ficam um pouco fora de foco. Então é muito bom que de vez em quando essas personalidades sejam sacudidas e trazidas ao público, para que o público, que nunca soube da existência dessas pessoas, saiba. Olha, este homem existiu. Ele fundou a Cinemateca Brasileira. Ele morou cerca de 20 anos em Paris e lá aprendeu com o diretor Langlois, da Cinémathèque Française, toda a estrutura da cinemateca francesa e trouxe pro Brasil e criou aqui este luxo para o Terceiro Mundo que é uma cinemateca brasileira, que tem no momento cerca de cinquenta mil filmes. Toda a obra dos grandes cineastas brasileiros e também estrangeiros. (TELLES, 1996, registro verbal)

Voltando ao texto “Um retrato”, sobre Paulo Emílio, Lygia destaca suas características e suas realizações – os livros *Jean Vigo, Cinema: trajetória e subdesenvolvimento* e *Três mulheres de três papéis* –, em detrimento de abordagens mais íntimas, que, quando aparecem, contentam o leitor mais curioso, como na passagem a seguir: “Ao anoitecer, depois do chuveiro morno, descíamos felizes para o bar do hotel para a caipirinha bem gelada, um brinde...” (TELLES, 2010b, p. 102).

Ao narrar o dia da morte do marido, Lygia faz uma reflexão sobre a importância do outro e a maneira como esse outro infunde-se no eu para enriquecê-lo:

Antes de sair me avisou que no começo do próximo ano de 1978 iríamos vagabundear em Paris, nenhum compromisso, férias!
Saiu e não voltou. [...]
Há uma soma de seres que amei e que já se foram mas de um certo modo eles ficaram em mim, é difícil explicar mas eu diria assim que essa é uma espécie de legado e me impregnei desse legado lá no infinito que nos habita, a alma (TELLES, 2010b, p. 102).

A trajetória do companheiro é novamente narrada no conto “Paulo Emílio”, de *Conspiração de nuvens*, no qual Lygia aborda as influências e paixões que cada um incutiu no outro. Tomando de empréstimo a visão de Lygia sobre o significado de vocação,

percebemos que a troca de experiências se dá principalmente no âmbito do ofício de cada um – de Lygia, a ficção na literatura; de Paulo Emílio, o cinema –, experiências que se aderem às características pessoais no momento em que é construída a imagem de ambos pela romancista. Observemos esta passagem do texto:

Meu relacionamento com ele nasceu do cinema, do verdadeiro cinema que me desvendou através de uma inteligência do tipo profética, com aguda percepção da realidade e extraordinária rapidez intelectual. [...]

Um dia assim de repente ele me disse, Vou dar três ótimas idéias para você fazer três contos! E meio vagamente contou as histórias que achei muito originais, mas naquele momento eu trabalhava no livro *Seminário de ratos* e foi o que lhe disse, Por que você mesmo não escreve? [...]

Resolvemos passar uma temporada em Águas de São Pedro [...]. Foi aí que começou a escrever as três histórias. Fazia calor, e como não tinha refrigeração, providenciamos dois ventiladores e ali ficamos escrevendo naquela ventania. [...]

Então ele disse, Por que você não me contou que escrever ficção é essa maravilha? Agora só quero inventar, que delícia contar histórias! (TELLES, 2007, p. 51-6).

Esses episódios autobiográficos que redesenham a vida adulta de Lygia e que são recorrentes em outros livros, recontados sem alteração ou com variantes que os tornam outras versões, dependendo do que a escritora quer destacar, fazem parte da “coluna da memória, não da invenção”, como assinala Ana Maria Machado a respeito do conto “Rua Sabará, 400”, de *Invenção e memória*, também sobre a convivência com o marido Paulo Emílio. Ana Maria Machado afirma também que esse texto é “claramente uma reminiscência de um momento de trabalho ao lado do amado desaparecido, em doce clima doméstico, de terna afetividade e entusiasmo intelectual cúmplice” (MACHADO, 2009, p. 130), como podemos notar:

Quando entrei na cozinha para preparar o lanche, apareceu Paulo Emílio e pediu um café, Ô! que vontade de um café. Sentou-se e deixou na mesa o livro que estava lendo, *O assassinato de Trotsky*, a página marcada com um filete de papel. Eu me lembro, pensei em ver o nome do autor mas a água já estava fervendo, deixei para depois e nunca mais (TELLES, 2009, p. 79).

Em “Rua Sabará, 400”, Lygia retorna a um dia do ano de 1967, quando escrevia com marido o roteiro do filme *Capitu*, que seria dirigido pelo cineasta e amigo de ambos Paulo Cezar Saraceni. As cenas reevocadas mostram a harmonia e cumplicidade do casal, parceiros de vida e naquele momento de trabalho. A romancista reconstrói as discussões bem-humoradas sobre os rumos das personagens de *Dom Casmurro*, principalmente a respeito de *Capitu*, que, a cada leitura feita por Lygia da obra de Machado de Assis, surgia ora traidora ora vítima de Bentinho:

– Que coisa extraordinária, Paulo, eu estava pensando justamente no Bentinho. Como adivinhou?

– Ah, pela sua expressão – ele disse e sorriu com malícia. [...]

[...] aquele marido enegado pelo ciúme, azucrinando a pobre da moça naquele movimento assim cruel de parafuso, zuc... zuc... A *Capitu*, pobrezinha uma vítima do sadomasoquista atormentador e atormentado, zuc... zuc... E agora, tanto tempo depois, está me ouvindo? descobri de repente uma outra *Capitu* e essa foi uma

revolução: a moça era mesmo dissimulada e astuta, não vítima mas uma manipuladora esperta (TELLES, 2009, p. 80).

Os contos claramente memorialísticos estão lado a lado dos exclusivamente ficcionais, aspecto que sinaliza o caráter híbrido na produção e seleção dos textos das quatro obras da romancista abordadas neste trabalho. Contudo, há também o entrelaçamento da memória com a ficção no interior da narrativa de outros contos de Lygia. O que nos remete à ponderação de Alfredo Bosi sobre esse gênero:

Quanto à invenção temática, o conto tem exercido ainda e sempre o papel de lugar privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo. [...] A invenção do contista se faz pelo achamento (invenire = achar, inventar) de uma situação que atraia, mediante um ou mais pontos de vista, espaço e tempo, personagens e trama. Daí não ser tão aleatória ou inocente, como às vezes se supõe, a escolha que o contista faz de seu universo (BOSI, 1974, p. 8).

O conto “Potyra”, de *Invenção e memória*, como já sugere o título do livro, é um exemplo de texto no qual “a invenção se intromete de modo inesperado na tela da lembrança” (ROCHA, 2013, p. 8). O conto começa com a personagem Lygia jovem no Jardim da Luz, em São Paulo, lembrando os passeios de sua infância. O texto, que estava se encaminhando para uma evocação da memória, muda de rumo quando o insólito e o fantástico irrompem no momento em que surge na narrativa um estrangeiro desconhecido que conta a Lygia uma história extraordinária sobre a vida dele, com terras distantes, tempos remotos, guerras e o amor pela Índia, cujo nome intitula o texto:

Quando a lua esverdeada saiu detrás da nuvem, entrei no jardim da Luz, o jardim da minha infância, quando meu pai me convidava para ver os macaquinhos, Vamos ver os macaquinhos? Então seguíamos de mãos dadas pelas alamedas de pedregulhos e areia branca, tantas árvores. [...]
 Mas agora era noite e eu estava só. E era jovem, via a minha juventude nos meus sapatos de estudante-andarilha [...].
 Parei ao vislumbrar a silhueta esguia de um homem sentado no banco de pedra. [...] – Sou estrangeiro. Sente-se – ele pediu [...].
 Sou uma mentira que vai acabar nesta madrugada, está me escutando? Mas em meio da maior felicidade, eu conheci Potyra e ela está me esperando, Potyra é minha amada. [...]
 Vou desaparecer numa morte tão mais limpa do que foi esta vida, vou me desintegrar no ar [...].
 Potyra está me esperando no sol [...] (TELLES, 2009, p. 99-112).

Outra estratégia de invenção praticada pela romancista é a incorporação no texto de um extenso repertório intelectual e artístico, que, aliado às lembranças, faz surgir uma elaborada ficção impregnada de citações e significados admiráveis. Um exemplo disso é o conto “Suicídio na granja”, de *Invenção e memória*, no qual Lygia reflete sobre as causas que levam uma pessoa ao suicídio. A Lygia que se autografa no presente da escrita afirma no texto que há uma espécie de vocação para o ato, como qualquer outra, que leva o ser humano

a seguir a música, o teatro, a política e a literatura. Durante a narrativa, a personagem Lygia conta que a primeira vez que ouviu falar de suicídio foi na infância, motivo de uma série de indagações ao pai sobre o assunto:

Mas, pai, por que ele se matou, por quê?! fiquei perguntando. Meu pai olhou o charuto que tirou da boca. Soprou de leve a brasa: Muitos se matam por amor mesmo. Mas tem outros motivos, tantos motivos, uma doença sem remédio. Ou uma dívida. Ou uma tristeza sem fim, às vezes começa a tristeza lá dentro e a dor na gaiola do peito é maior ainda do que a dor na carne. Se a pessoa é delicada, não aguenta e acaba indo embora! (TELLES, 2009, p. 20).

A escritora avança no tempo, para muitos anos mais tarde, e relata a amizade entre um galo e um ganso, que eram criados na granja de uma fazenda onde a menina Lygia estava passando férias. A narradora os batiza, respectivamente, de Aristóteles e Platão e conta que o ganso Platão é sacrificado pelo cozinheiro para ser servido no jantar. O galo Aristóteles não mais encontra o amigo ganso na granja, fica profundamente triste e, inconsolável, acaba morrendo. Nesse conto, o arquivo cultural de Lygia é direcionado para o enriquecimento de toda a narrativa:

Foi o banquete de Platão, pensei meio nauseada com o miserável trocadilho. Deixei de ir à granja, era insuportável ver aquele galo definhando na busca obstinada, a crista murcha, o olhar esvaziado. E o bico, aquele bico tão tagarela agora pálido, cerrado. 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 um tiro) há um poema que serve de epitáfio para o galo branco:
Comigo viu-se doida a anatomia:
sou todo um coração! (TELLES, 2009, p. 23).

Além de Maiakóvski, outros grandes autores são evocados por Lygia para ajudá-la a escrever os contos, com contribuições na forma, no conteúdo e nos temas. Os contos de Lygia são embebidos de referências a Charles Baudelaire, Oscar Wilde, Virgílio, Carlos Drummond de Andrade, Castro Alves, Mário de Andrade, Machado de Assis e Santo Agostinho. Este último é um dos preferidos da escritora e podemos destacar pelo menos duas ocasiões em que é mencionado.

No texto “Dia de dizer não”, de *Invenção e memória*, Santo Agostinho provoca uma série de comentários sobre a vida. Na forma de desabafo, a Lygia adulta constrói um texto no qual se levanta contra a passividade, o comodismo e a servidão do “sim”, que torna as relações humanas falsas.

Esse dia vai ser hoje, resolvi quando acordei: dia de dizer Não! E pensei de repente em Santo Agostinho, *o vera artificiosa apis Dei* – abelha de Deus. [...] Libertou-se? Não porque o sim vai se multiplicando como os elos de uma corrente na qual ele, o sim, se enrola, passivo. E acreditando lutar porque não perde a esperança. Mas a esperança é cega e na desatinada cegueira acaba por se transformar na desesperança (TELLES, 2009, p. 59-60).

Além disso, a escritora se reencena circulando pela cidade de São Paulo em um táxi e demonstra o seu desencanto com o mundo ao testemunhar a má educação, a violência e a miséria saltando aos olhos no cotidiano da capital paulista. Mesmo assim, ainda consegue extrair ficção da realidade com uma narrativa tragicômica no meio do texto, imaginada dentro do táxi, que bem poderia ser um esboço de uma ideia de conto surgindo em meio àquela situação:

O motorista do táxi liga o rádio e pergunta se quero escutar esse político falando. Não! respondo. [...]

Tento relaxar enquanto vou brincando (brincando?) com as ideias: imagino uma senhora de perna quebrada e entrando num pronto-socorro público em dia útil. Ou inútil, não importa, sempre há gente demais. [...]

Recolho as pernas para bem junto do banco e olho aflita para o motorista que está atendendo a um chamado no seu celular, dirige apenas com a mão esquerda. [...] Abro uma nesga no vidro da janela e onde o vendedor já introduziu uma caixinha, Morangos, dona? Digo Não e vou repetindo o Não ao vendedor que oferece panos de limpeza e ao outro que oferece chicletes, vassouras... A miséria trabalhando, penso e digo um Não mais brando ao moço que oferece uma cestinha de violetas. [...]

Fiquei muda ao sentir que meu semblante tinha descaído como os semblantes bíblicos nas horas das danações. Baixei a cabeça e pensei ainda em Santo Agostinho, “a abelha de Deus fabricando o mel que destila a misericórdia e a verdade”. Afinal, o dia de dizer Não estava mesmo cortado pelo meio porque na outra face da medalha estava o Sim. A vontade podia servir tanto de um lado como do outro, o importante era escolher o lado verdadeiro e para isso seguir a inspiração da razão. Ou do coração? (TELLES, 2009, p. 59-66).

O fragmento “Confissões de Santo Agostinho”, de *A disciplina do amor*, é outro momento em que o Doutor da Igreja Católica é citado. Lygia destaca um trecho da obra do filósofo e compõe o fragmento à maneira dos *hypomnemata*: “Tarde eu te amei, beleza tão antiga e tão nova. Eis que habitavas dentro de mim e eu lá fora a procurar-te!” (TELLES, 2010a, p. 71). Essas anotações de fragmentos de obras ou falas ouvidas em conversas aparecem outras vezes em *A disciplina do amor*. Em “Padre Antônio Vieira” e “Saint-Hilaire”, a romancista toma nota de trechos de obras de ambos. Já no fragmento “Signo de Áries”, são reproduzidas a indagação e a conclusão bem-humorada da amiga Hilda Hilst a respeito do comportamento inquieto de Lygia:

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

De acordo com Noemi Jaffe, o livro *A disciplina do amor* é “uma coleção fragmentária de fatos e invenções, pequenos contos e impressões que, aos pedaços, formam uma poética” (JAFFE, 2010a, p. 206). Podemos estender essa definição para as outras três obras memorialísticas da romancista, nas quais, como já afirmamos, delineia-se de maneira fragmentária um perfil da personagem Lygia Fagundes Telles, em que os “traços

comparecem desfiados, carregados de vazios, intencionalmente dispersos e diluídos” (Idem, p. 206). Estendemos também aos outros três livros a explicação dada por Lygia, em “Fragmentos”, sobre a relação existente entre os textos híbridos e fragmentados apresentados em *A disciplina do amor*:

“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 a linha (TELLES, 2010a, p. 156).

Cabe ao leitor, como numa brincadeira de criança, tatear às cegas. Tal como Teseu ou os irmãos João e Maria, o leitor pode seguir essa linha, os miolos de pão deixados pelo caminho, reunir os fragmentos e tentar preencher os vazios. Ou não? Deixá-los em aberto, em suspenso mesmo, satisfazendo-se apenas com a contemplação das fascinantes brechas, com a fruição da criação literária de Lygia, dispensando maiores interpretações, da mesma forma que a reservada intermediária do texto “A história fragmentada”, no qual a romancista comenta o início da elaboração de *A disciplina do amor*:

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. 146-7).

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

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

Uma vida esburacada narrada por um sujeito disperso por meio de estilhaços de reminiscências. Eis a definição do empreendimento memorialístico de Lygia, que, por intermédio da elipse – prática muito recorrente na literatura da escritora – convida o leitor a

participar da construção de uma figura que procurou em suas narrativas evidenciar o “seu deslocamento através da experiência da linguagem” (MIRANDA, 2009, p. 36) e não a certeza do eu.

3 O ALFORJE DA ANDARILHA: A AUTOBIOGRAFIA DE NÉLIDA PIÑÓN

Em 2009, a escritora Nélida Pinõn publica o seu livro de memórias, intitulado *Coração andarilho*, aumentando a lista dos autores que tomam para si a tarefa de se biografarem utilizando estratégias e instrumentos que, analisados, ampliam consideravelmente o estudo da autobiografia e das figurações do eu. Contudo, ao contrário de Lygia Fagundes Telles, Nélida elege um relato organizado em sequências ordenadas segundo relações inteligíveis.

Nélida afirma, desde o início de seu livro, que o seu texto autobiográfico mesmo não possuindo a manifesta obrigação com a precisão de informações, apresenta a tentativa de estabelecimento de uma ordenação cronológica. A respeito disso, Marcelo Pereira comenta que “as cenas protagonizadas pelo eu que narra têm como meta a visualização de uma trajetória” e “ainda que haja sobreposições temporais, a sucessão de cenas privilegia a sequência cronológica” (PEREIRA, 2010, p. 199).

Em uma entrevista ao site do jornal *O Estado de S. Paulo*, Nélida conta como selecionou as memórias narradas na publicação e explicita que o círculo afetivo e a busca pelo registro de sua trajetória nas diversas fases de sua vida foram a direção seguida na organização do seu empreendimento autobiográfico:

De alguma maneira é uma seleção aleatória, mas pautada pelo mundo afetivo e pela certeza de que o que eu desejava registrar era uma espécie de trajetória. A trajetória da menina, a trajetória da mulher, a trajetória da escritora, do ofício de criar, de narrar, a trajetória da brasileira, que acho, no meu caso, tudo isso vai se somando. (PIÑÓN, 2009b, registro verbal)

Dessa forma, percebemos que a romancista pretende pôr em execução na sua narrativa a construção de uma autoimagem na qual sejam consolidadas características que a definam como mulher, escritora e brasileira, conferindo uma unicidade que integre exclusivamente os três aspectos na escrita de si. De acordo com Helmut Galle,

a unidade da narração autobiográfica, conseqüentemente, não é dada, mas constantemente ‘construída’ pelo sujeito por meio dos acontecimentos vividos e lembrados. Esta unidade construída e, por outro lado, precária, não é fútil nem ilusória, pois é exatamente desta forma que a integridade ética do sujeito pode ser alcançada. (GALLE, 2006, p. 71-2)

Nélida então elabora uma obra em que deseja apresentar sua trajetória concatenando os momentos vivenciados, motivada por uma busca de si que se torna um processo muito mais amplo e acaba por transcender e ao mesmo tempo reforçar o individualismo na medida em que joga luz sobre um aspecto social: o espaço da nacionalidade. Por isso, observamos em *Coração andarilho* uma narrativa na qual são engendrados “mecanismos de movimentos

reversíveis entre o individual e o coletivo – o relato do eu desdobrando-se no relato sobre o outro” (ROCHA, 2011, p. 80).

Em seu texto apresentando as ideias de Maurice Halbwachs, Ecléa Bosi afirma que “a lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual”. (BOSI, 1994, p. 55). Nesse sentido, um dos materiais utilizados por Nélide na construção de suas memórias é a invenção, não só porque considera o seu registro impreciso, mas porque a sua condição de escritora lhe concede uma espécie de imunidade que lhe assegura liberdade no manejo dos elementos oriundos da imaginação espalhados por todo o livro, no qual “longe de figurar como empecilho, a suplementação do testemunho pela invenção é sintoma de uma ampliação das possibilidades significativas do real” (PEREIRA, 2010, p. 198). Dessa forma, já nas linhas iniciais do primeiro capítulo do livro, Nélide apresenta um dos seus procedimentos de manipulação do passado:

Meu testemunho é impreciso. Misturo a colheita da memória com a invenção, porque é tudo que sei fazer. Os episódios que aqui registro, de teor familiar e cotidiano, emergem da minha modéstia e dos meus desacertos.

A seleção que faço da família, dos amigos, dos pensamentos vagos, compõe o meu horizonte pessoal. Sem dúvida, é arbitrária, apresenta alto grau de subjetividade. (PIÑON, 2009, p. 7)

Assim, Nélide afirma que no seu relato as fronteiras entre a memória e ficção serão tênues, sobrepostas, interligadas, intercambiantes. O testemunho, modalidade que requer um alto grau de sinceridade, de exatidão, é contaminado pela invenção, pela imprecisão, e justificado por meio da estratégia da escritora de se autofigurar incapaz de elaborar sua narrativa de outra maneira. Outra atitude da romancista é desobrigar-se de detalhes, pormenores para diminuir incorreções e equívocos que poderiam invalidar o caráter referencial de seu registro:

Evito ser minuciosa para reduzir a margem dos erros e porque também as versões que guardo dos fatos narrados são em si contraditórias. Eu própria, perante minhas imprecisões, e minhas certezas provisórias, surpreendo-me com o que relato. Mais ainda quando ouço o que me contam, alguma ocorrência relativa ao passado e que me teve como protagonista. Ao ver-me à mercê da fantasia alheia, duvido se há legitimidade em qualquer discurso, incluindo o meu. Ignoro se meu interlocutor inventou o que narra para melhor dominar a minha vida, ou tenta simplesmente provar, até para si mesmo, que formamos todos, em conjunto, uma sociedade interligada, da qual só perdura a memória compartilhada. (PIÑON, 2009, p. 7)

Nélide apresenta nesse início de livro as explicações sobre os métodos utilizados na tessitura da narrativa. Para a escritora, os discursos de um modo geral já são impregnados de invenção e, dessa forma mesmo, tornam-se uma das maneiras mais eficientes de apreender as experiências vividas, cujas transposições para a linguagem só são possíveis através desse

filtro imaginativo. Se Nélide está à mercê da fantasia alheia, ela não desfaz o ciclo e deixa os leitores também submetidos à sua imaginação. Em todas as esferas de recepção, vigoram as certezas provisórias.

Outro ponto importante é a declaração de surpresa no momento em que se depara com relatos nos quais a narradora é a protagonista. No entrecruzamento de memórias sobre os fatos de sua vida, a escritora diz desconhecer a origem, a motivação e o respaldo na realidade das ocorrências. Sobre a procedência das memórias, Ecléa Bosi comenta:

Muitas lembranças, que relatamos como nossas, mergulham num passado anterior a nosso nascimento e nos foram contadas tantas vezes que as incorporamos ao nosso cabedal. Entre elas, contam-se feitos dos avós, mas também nossos, de que acabamos “nos lembrando”. Na verdade, nossas primeiras lembranças não são nossas, estão ao alcance de nossa mão no relicário transparente da família. (BOSI, 1994, p. 425)

Dessa forma, percebemos uma tríade a permear, a ajustar e a direcionar a reconstrução ativa do passado: a memória pessoal, a memória ancestral – que abrange a história e cultura da comunidade de seus antepassados – e a imaginação – subsídio utilizado nos momentos em que a memória “nem sempre fala” (PIÑON, 2009, p. 112). A essa trindade Nélide atribui o estímulo para narrar sua trajetória e mantém-se fiel e obediente. Na encruzilhada engendradora, surge uma subjetividade plural e polifônica, que reúne o vivido e o não vivido, o experimentado e o imaginado, o desejado e o interpretado:

Assim, enlaço os temas possíveis para melhor me entender, para subsidiar os recursos da memória, que me abastecem com a habilidade de recordar os feitos ocorridos hoje, ontem, há milênios, que julgo meus, da minha esfera tribal. [...] E que nos impulsiona a narrar a odisseia pessoal, a saga do cotidiano, da cozinha, da cama, do amor. (PIÑON, 2009, p. 8)

Essa reconstrução é acompanhada de momentos digressivos de autorreflexão, nos quais a escritora tece comentários sobre a memória e seu funcionamento, ressaltando a sua dimensão fantasiosa, traiçoeira e coletiva. Nélide recupera situações em que a sua relação com a memória é baseada na desconfiança. Leitora voraz, a romancista lia com igual paixão desde a Bíblia até Monteiro Lobato, passando por Alexandre Dumas e William Shakespeare. Quando terminava um livro, sofria ao repô-lo à prateleira, pois temia perder para sempre as histórias: “Pois como confiar na memória, na capacidade de restaurar com fidelidade os enredos que saíram da pena alheia e de um papel que não era meu?” (PIÑON, 2009, p. 137).

Depois de no primeiro capítulo apresentar uma de suas estratégias de manipulação do passado, Nélide inicia o segundo capítulo utilizando procedimentos característicos da autobiografia propriamente dita ao se valer da topologia e da genealogia como princípio do seu relato de vida. De acordo com Sylvia Molloy, o onde e o de onde são convenções

narrativas bastante disseminadas nas autobiografias e a infância e o passado da família são exemplos de “ficções a que o autobiógrafo recorre para conseguir ser em seu texto” (MOLLOY, 2003, p. 131):

A memória começa onde se nasceu. Eu vim ao mundo numa quinta-feira, na rua Dona Maria, em Vila Isabel, em uma casinha branca, de vila, pertencente ao avô Daniel, de simetria quase ilusória, vizinha à casa grande de meus avós maternos. (PIÑON, 2009, p. 9)

A ficcionista avança no tempo, para o ano de 1998, e rememora uma conversa na qual a mãe confessa que a decisão arriscada de dar à luz Nélide em casa, longe do hospital, foi pelo fato de temer que a filha fosse trocada na maternidade. E que se fosse de outra maneira, teria dúvidas da filiação. Dizendo-se apreciar as artimanhas do destino desde o seu nascimento, quando quase veio ao mundo “de nádega, de bumbum para lua” (PIÑON, 2009, p. 10), Nélide apresenta a sua família de um ponto de vista favorável, coesa e benfazeja. Novamente, Ecléa Bosi tem algo a nos dizer a respeito do ambiente doméstico:

De onde vem, ao grupo familiar, tal força de coesão? Em nenhum outro espaço social o lugar do indivíduo é tão fortemente destinado. Um homem pode mudar de país; se brasileiro, naturalizar-se finlandês; se leigo, pode tornar-se padre; se solteiro, tornar-se casado; se filho, tornar-se pai; se patrão, tornar-se criado. Mas o vínculo que o ata à sua família é irreversível [...]. (BOSI, 1994, p. 425)

Dessa forma, Nélide põe em prática em sua narrativa, como estratégia de recuperação da infância, a recriação de momentos idílicos e nostálgicos que envolvem os parentes, amigos, lugares e situações e devolvem-lhe o “frescor” daquelas ocasiões. Como, por exemplo, o verão carioca e os dias carnavalescos, os quais eram bastante comemorados pela família, até com a contratação de carros com capotas arriadas para que pudessem lançar confetes e serpentinas pelas ruas. Descrevendo a reação que o carnaval causava na menina, Nélide incute uma aura encantada e inefável aos acontecimentos:

Os dias carnavalescos alteravam a realidade, imprimiam-lhe uma magia indescritível. Não ocorrendo à mãe e aos demais que me deviam emprestar uma palavra ao menos capaz de definir o que eu estava a ponto de sentir. Ou esclarecer para a menina o significado de uma festa dedicada aos desfiles, aos cortejos ornamentados, aos blocos sujos com homens vestidos de mulher, as fantasias suntuosas. (PIÑON, 2009, p. 11)

A despeito da pouca idade na época dessas passagens, Nélide, no presente da escrita, vale-se de algumas afirmações peremptórias no resgate de sua infância e desenha uma imagem de um eu onisciente, com certezas absolutas sobre cada lembrança, que suscita blocos íntegros e fechados de interpretações, como em “Lembro-me de que nos anos subsequentes me deslumbraram os trajes de arlequins e colombinas...” ou “o que eu mais

amava, além da misteriosa geografia do bairro, no qual se nasce, eram os intermináveis almoços dos domingos...” (PIÑON, 2009, p. 11).

Dessa forma, escolhendo a família como um dos começos de sua autobiografia, Nélide emprega um instrumento de autorrepresentação eficiente na seleção cuidadosa de imagens que se harmonizam à autoimagem sustentada no presente. A escritora ainda intensifica lembranças que tornam a casa de Vila Isabel – o lugar de origem – um espaço protegido e protetor, ao qual sempre voltava após a mudança e continua, em tom nostálgico, retornando por meio da memória: “Ao deixar Vila Isabel, aos 4 anos, em troca de Copacabana, com que ansiedade aguardava os dias de visita à grei galega. Naquela caverna amorosa, familiar e amiga, foi sempre tão fácil ser feliz” (PIÑON, 2009, p. 12).

Entre os familiares, Nélide retoma uma profusão de personagens, com os quais vai aprendendo lições de modo de ser que carregará por toda a vida, responsáveis direta e indiretamente por sua formação pessoal. A mãe, Carmen, é reconstruída fina, elegante e discreta, com uma postura orgulhosa associada “à noção que tinha de sua dignidade” (PIÑON, 2009, p. 19). Além disso, Nélide rememora os almoços nos quais ouvia, quando pequena, as narrativas da mãe e se questiona se seriam uma forma da matriarca prover a menina de “indícios da existência” (Idem, p. 19).

Reconstruindo a sua formação como escritora, Nélide reserva à mãe um papel importante. A romancista conta que até os oito anos não pronunciava as palavras corretamente e suas colegas de classe a imitavam, ridicularizando-a. A menina, depois de muito sofrer, promete à mãe que a partir daquele momento não falaria mais com erros. Diante dos acertos da filha, a mãe começa a premiá-la com guloseimas. A respeito desse fato, a ficcionista estabelece uma comparação bem-humorada, envolvendo o tempo presente e seu cachorro: “Um prêmio equivalente ao biscoito que ofereço a Gravetinho após ele fazer xixi no lugar designado” (PIÑON, 2009, p. 40). Tempos depois, é também a mãe que a alerta sobre sua linguagem pobre e precária, que deixava a desejar, conquanto a filha fosse inteligente e perceptiva. A mãe, então, aconselha Nélide a aproximar mais a fala oral da escrita e iluminar palavras e ideias com o objetivo de extrair-lhes a riqueza oculta e causar uma impressão duradoura. Exercitando a atribuição retrospectiva de sentido, estratégia disseminada nas autobiografias, Nélide afirma:

Ambos os episódios determinaram que eu fizesse do verbo razão de ser. Tentasse traduzir o universo ao meu alcance com palavras exuberantes, atrevidas, temerárias, de intensa carga poética. Enveredasse pelos interstícios da poesia humana que, afinal, podia ser minha.

Havia que evoluir junto a palavra em escala crescente. (Idem, p. 41)

A sua relação com a vocação, despertada desde cedo, resultou em momentos de muita obstinação, angústia e felicidade. Nélide a recupera adolescente, refugiada no banheiro até altas horas, escrevendo. Ou nos hotéis da serra batendo as teclas de sua máquina de escrever, sem esmorecer, enclausurada no quarto, que era o seu universo. Por sua vez, ao restaurar a Nélide adulta, a escritora se diz ser vítima e algoz simultaneamente ao preparar oito versões de seu romance *A república dos sonhos*, de setecentas páginas impressas, contando apenas com um teclado comum, papel-carbono para a cópia e caneta para correção. Para a romancista, a palavra concede-lhe amor, mas também exige que lhe renda homenagens.

Nélide recorda ainda os lanches preparados pela mãe, cujo epicentro era a menina que cerrava os olhos quando comia, em sinal de fruição dos quitutes. Com a mãe e com a família em geral, Nélide conta ter aprendido o cultivo da galanteria, gestos benevolentes, comportamentos sutis e delicados, que simbolizavam um escudo contra “a barbárie, a besta do apocalipse” (PIÑON, 2009, p. 21). É através das reminiscências maternas que Nélide viaja pelo passado e o resgata do esquecimento:

Até exalar o último suspiro, tive-a ao meu lado. E, sempre que me abraçou, a infância emergia da poeira do tempo. Eu podia mergulhar na memória através da ponte que ela me estendia. Assim, o passado vago, em geral à deriva, motivava-me a recordar a figura do avô, as mangueiras frondosas dos quintais vizinhos de Vila Isabel. (PIÑON, 2009, p. 19-20)

A nostalgia é um sentimento que permeia toda a narrativa. Em alguns momentos, notamos o pesar de Nélide com o fato de os membros da família estarem morrendo. A narrativa então dá lugar a reflexões sobre a finitude e sobre o risco do desaparecimento das histórias de cada um deles depois que chegar a vez da romancista. Por isso, Nélide transveste a sua autobiografia em documento de uma testemunha privilegiada que produz um relato capaz de preservar as relíquias de seus ascendentes:

Mas onde, então, buscar uma memória coletiva, quando quase toda a família já não se encontra entre nós? Uma matéria que certamente se aloja em uma psique efervescente, mas de procedência desconhecida. A dificuldade residindo no fato da família estar me deixando aos poucos. Despedidas penosas, primeiro na casa, em seguida nas capelas mortuárias. E, ao enterrarmos avós, tios e primos, sabíamos que em breve seria a nossa vez. (PIÑON, 2009, p. 23)

Entre as inevitáveis e fatais despedidas penosas, Nélide elege a morte do pai, Lino, como a que mais repercutiu e marcou: “Deixou-me uma cicatriz que escondo no corpo” (PIÑON, 2009, p. 24). Nélide rememora o pai através dos registros sobre a Nélide-criança que o pai, orgulhoso da prole, narrava para ela, amigos ou familiares. As memórias de pai e filha se imbricam na elaboração das imagens de ambos. O pai, exibindo “os dentes fortes, bem tratados” (Idem, idem), contava as peripécias da filha rebelde que fugira da escola para

perseguir uma colega de classe do jardim de infância que a tinha chamado pejorativamente de “olhos arregalados”. Quando Nélida já estava prestes a alcançá-la, é impedida pelo pai. Esse episódio é um ensejo para conjecturas de Nélida a respeito de seus atuais olhos apertados, cujo formato suscitava especulações sobre sua procedência de colegas escritores, como, por exemplo, Guimarães Rosa, que a chamava de “minha oriental”.

Com o pai, descrito como exímio nadador e remador, Nélida aprendeu a exhibir suas habilidades no remo e no hipismo. A escritora evoca os momentos em que cavalgava em São Lourenço ao lado do pai, desde pequena, compartilhando a sela e o gosto de aventura. No presente da escrita, Nélida identifica em cada gesto paterno a decisão de “limar as arestas do cotidiano” (PIÑON, 2009, p. 62) para que as adversidades não a alcançassem. A romancista ainda recorda o fato de que o pai oferecia-lhe livros, revistas e almanaques com o objetivo de provê-la de conhecimento. Dessa forma, Nélida constrói uma autoimagem de ávida por saber, que procurava o conhecimento em todo lugar: no colégio, em que era exigida pelas mães; na conversa com os mais velhos, em que ouvia histórias sobre vidas fascinantes, aventuras imprevistas, sonhos que ainda não vivera; no cinema, onde somente uma sessão não a satisfazia e era preciso repetir o filme; na escrivania, “o pequeno mundo constituído de lápis, cadernos, mata-borrão, pedrinhas de rio, livros e o quadro-negro pendurado na parede” (Idem, p. 67) no qual escrevia os deveres escolares e as primeiras histórias curtas; e na seção “Gavetinha do Saber” da revista *O Gibi*, cujas páginas colecionava e costurava para dar-lhes formato de caderno, evidenciando as recém-adquiridas “habilidades caseiras” (Idem, p. 68). Tudo isso para pedir a visitas ou a familiares que a sabatinassem.

Mais uma vez recuperando a figura do pai, que “exalava delicadeza, pregava amor aos livros” (PIÑON, 2009, p. 121), Nélida recria uma passagem de sua vida que configuraria um momento de muito simbolismo na sua formação como escritora: a abertura de uma conta na livraria Freitas Bastos. De acordo com Sylvia Molloy, o destaque ao ato de ler é estratégia recorrente do autobiógrafo hispano-americano, pois o “encontro do sujeito com o livro é crucial: o ato de ler é frequentemente dramatizado, evocado em uma particular cena de infância que subitamente confere sentido a toda a vida” (MOLLOY, 2003, p. 33). A decisão parte dos pais de Nélida em um almoço de domingo, novamente mencionado como importante para a família. A livraria possibilita à Nélida a entrada em um outro mundo, cujos recantos eram ciceroneados por Sr. Oliveira, responsável pelo estabelecimento, que orientava e ensinava a então menina de 12 anos a percorrer as prateleiras “sem pretender ser pedagogo, ou o oráculo que reparte enigmas só pelo gosto de decifrá-los” (PIÑON, 2009, p. 123). O

capítulo dedicado a essa experiência se assemelha a uma declaração de amor que Nélida oferta ao livro e à literatura, fomentadora de prazer e sonho:

Uma vez que desse posse a um volume, teria a chave do mundo, abriria portas, pularia cancelas, seria dona de intensas emoções. [...] Aprendera a cheirar as brochuras e acariciar o couro das encadernações, imantada pelas histórias que os livros guardavam em seu bojo. Cada livro animava-me a levá-lo para casa, que passaria a ser o seu lar também. Em casa, eu folhearia suas páginas, lia sua história, sentiria um prazer inesperado. E por que não, se os livros eram bruxos que, ao pregarem a verdade narrativa, tinham a obrigação de me encantar, de me tornar personagem embutido na história que contassem. (PIÑON, 2009, p. 122-3)

Com a ajuda dessas reconstruções do convívio paterno, Nélida aprofunda a concepção da imagem de si como escritora, cuja vocação a romancista afirma ter existido desde criança, sempre apoiada pelo pai, “cuja figura cresce nos últimos anos” (PIÑON, 2009, p. 125). Nélida se reconstitui como uma criança que, desde pequena, dizia ao pai que seguiria a carreira de escritora, apesar de ainda desconhecer os meandros do ofício. Ele, por sua vez, estimulava aquela inclinação incipiente contando-a aos amigos e patrícios do clube espanhol, do qual era diretor, ou, nas viagens, indicando-a no campo profissão da ficha de hóspede da filha, apesar da pouca idade. Ao se representar agora como uma jovem ávida e mimada, que abusava da gentileza do pai, a ficcionista narra um episódio em que deixara o pai, já tarde da noite, esperando em frente ao Teatro Municipal, depois de um espetáculo de ópera, enquanto ia aos bastidores pedir autógrafos e conversar com os artistas. A despeito disso, o pai jamais demonstrou aborrecimento, pelo contrário, escutava atentamente a narrativa daquelas experiências “intuindo, com sua percepção paterna, que talvez bastassem escassos minutos para a filha ampliar o seu repertório de sensações inesquecíveis. Para injetar nela emoção e fogo” (Idem, p. 126). Valendo-se, mais uma vez da estratégia de autorreflexão, Nélida conta que o afeto que o pai lhe devotava era de uma certa maneira surpreendente, pois, ao ser comunicado da paternidade, cobrou da esposa um varão, chegando ao ponto de prometer a ela um anel de brilhante se isso ocorresse. Com os fatos vencendo os desejos, Nélida se transfigura em talismã e deixa escapar um juízo sobre si que denota um traço narcisista, mas que não chega a atrapalhar a elaboração de mais um belo trecho de sua autobiografia. Notemos a utilização da terceira pessoa, como se a narradora estabelecesse uma distância – característica dos romances, entre narrador e personagem – em relação à sua imagem criança:

Ao nascer menina, vencida a desilusão inicial, enamorou-se de tal forma pela filha que presenteou a mãe com o anel inicialmente proposto ao filho varão, e que levo às vezes no dedo. E quando ia à rua, até mesmo à esquina, só ele levava a criança no colo. Pouco lhe importando que ela vomitasse em seus ternos. Ao sairmos juntos, à aproximação de um conhecido, retirava do bolso os recortes com textos da filha adolescente, publicados nos jornais da colônia espanhola. E

ainda que lhe pedisse contenção, de nada valia. Afinal, a filha era seu talismã, o melhor da sua vida.

Enfatizava, ao mostrar os recortes:

– Ainda será uma grande escritora. (PIÑON, 2009, p. 127-8)

A relação com pai também enseja a reflexão sobre a condição da mulher na sociedade. Apesar de na época em que decidiu ser escritora o preconceito em relação às mulheres dominar dentro e fora do círculo literário, o pai nunca alegou ser a mulher predestinada a casar, obedecer ao marido e só se ocupar do lar. Tampouco referiu-se aos obstáculos e reveses pelos quais passaria ao longo da carreira. Nélide relata que só com o decorrer dos anos atinou “que não se era mulher impunemente” (PIÑON, 2009, p. 128) e que, para ser bem-sucedida no ofício escolhido, devia combater os rótulos e afrontar a tradição.

Se “a imagem de nosso pai caminha conosco através da vida” (BOSI, 1994, p. 426), em *Coração andarilho*, Nélide declara que por muito tempo descuidou-se da memória paterna. Da morte do pai até a escrita de sua autobiografia, cerca de cinquenta anos se passaram. Porém, através das memórias, Nélide o restaura e o mantém intacto, preservado da morte, e nessa recuperação verifica que a figura do pai está jovem: “sou mais velha que ele” (PIÑON, 2009, p. 129). Em mais um momento de autorreflexão, a escritora se pergunta se terá cumprido os objetivos idealizados pelo pai e se ele aprovaria a sua pertinácia com a qual conservou a vida e a literatura, não obstante a tentação da desistência: “todos os dias alguém me bate à porta, convocando-me a desistir, e tenho que dizer não mil vezes” (Idem, ibidem). E lastima o fato de não ter tido a presença paterna em cerimônias nas quais o sobrenome do pai “foi condignamente mencionado” (Idem, ibidem). A narradora menciona também a grande dor que ela e sua mãe sentiram depois do acontecimento. As circunstâncias obrigaram Nélide a substituí-lo, sozinha, “em tantos afazeres, a cuidar dos papéis, das finanças, dos detalhes cotidianos, enquanto aprendia a ser escritora” (Idem, p. 130). Injetando elementos ficcionais na narrativa, Nélide representa um encontro dos dois e coloca-o no presente da escrita, ao mesmo tempo “atlético e misterioso”, inquiridor e amoroso:

Ao meu lado, agora, ele me interroga. Apraz-lhe saber se me terá ajudado com a escrita. Se eu intuía, em certo domingo, que ele, da região onde estava, esboçara o gesto inútil de mandar-me rosas vermelhas. As mesmas que enviava aos domingos, a partir dos meus 15 anos [...]

Disse-lhe que sim, para ambos os casos. A escritura e as rosas, indissociáveis. E que não lhe emitira um sinal por não dispor de uma fórmula que nos aproximasse. Mas soubesse o pai que não o esquecera. E como haveria de esquivar-me das evocações que lhe restauravam o semblante, que me traziam as suas mãos de volta, estas mãos que dizem ser idênticas às minhas? (Idem, p. 130-1)

Outra figura primordial no panteão da autobiografia de Nélide é o avô Daniel. Nélide recorda-o belo, alourado, olhos azuis intensos, elegante com o seu charuto entre os dedos,

blazer de caçador inglês e chapéu de colonizador, “uma figura até hoje central na minha galeria de mitos” (PIÑON, 2009, p. 26) que a faz lembrar os passeios que davam no centro e arredores do Rio de Janeiro, sem roteiro fixo, nos quais aprendia lições importantes que carregou por toda a vida. Reconstruindo o avô, Nélide o transforma em uma espécie de baú de conhecimento, com quem aprendeu os eventos históricos e o sentido estético e utilitário das construções dos edifícios, com suas fachadas, vigas, colunas e divisões interiores. Além disso, o avô a educava sobre a relação que se devia ter com a comida. No presente da escrita, as ações do avô narradas são avultadas e se configuram prescrições de comportamento à mesa e, por extensão, na vida: percorrer o cardápio com calma, escolher com precisão, não amesquinhar a quantidade, apreciar as iguarias com os olhos semicerrados, concentra-se no paladar, devolver a refeição quando não lhe agradasse sem pedir desculpas:

Saía-se de casa com a esperança de viver um dia feliz, de ser contemplado com os manjares dos deuses. Para comer ruim, não havia que pagar. [...] Exigia apuro até em uma simples batata, em geral com casca, regada com azeite passado na frigideira junto com o alho esmagado. E, quando as travessas eram trazidas à contemplação de todos, dizia, a propósito de sua abundância – Se não sobrou, é porque faltou. (Idem, p. 28)

A memória sendo acionada pela comida é mais um mecanismo de manipulação do passado recorrente em sua autobiografia. Ao lembrar o frango à la romana, feito pela mãe, e os bifés à milanesa da tia, por exemplo, Nélide admite que as recordações dessas e outras iguarias se aliaram à sua fantasia para consolidar a memória, que em *Coração andarilho* se espalha textualmente. O polvo e o bacalhau, “protagonistas de tantas ceias” (PIÑON, 2009, p. 204), fazem Nélide, em tom nostálgico, passar em revista narrativamente noites natalinas, nas quais exerce a hospitalidade aprendida com os pais. Lamenta a falta dos que já se foram, mas afirma que, “a despeito dos vivos que carecem cuidados, convém evocar os que já se despediram” (Idem, p. 203).

É o que faz a escritora em boa parte do livro. Nessa chave, o avô é construído como a ponte que liga Nélide à sua origem galega. *Coração andarilho* se converte na materialização do cumprimento de uma promessa feita no enterro do avô por Nélide, em que se compromete a “guardar a lembrança de seus olhos azuis” (PIÑON, 2009, p. 135). Daniel chegara ao Brasil, vindo da Espanha, aos 12 anos, com apego à vida e a capacidade de trabalhar, outras características que a escritora insere em seu modo de ser. Desafiar a vida, não se abater pelas adversidades e sempre seguir em frente; esse poderia ser o lema do avô que Nélide adotou para sua trajetória:

Jovem ainda, já no Brasil, ao chegara ao final do século XIX, ele perdera dois dedos numa máquina, enquanto serrava a madeira. [...] Não queria ir ao hospital. Seu temperamento destemido teria declarado rispidamente:

– Deixem-me em paz, eles já se foram. [...] Uma cena que me ofusca, motiva-me a domar a literatura, a perder, simbolicamente, os dedos que não hão de me impedir de viver. (Idem, p. 28)

Os lugares e espaços que desencadeiam lembranças também são utilizados como instrumentos que possibilitam a autorrepresentação de Nélida. Os passeios em família a Niterói, Paquetá e São Lourenço são rememorados e servem como cenário para a ficcionalização da infância. A romancista considera a ida a Niterói sua primeira viagem e a transfigura numa grande aventura, na qual a barca da Cantareira era seu tapete mágico. A menina Nélida realiza proezas como pular para o interior da embarcação, por conta da proa mal ajustada ao cais, e já a bordo, imagina um adernamento, durante o qual salvava a própria vida e a de sua mãe. Novamente atribuindo retrospectivamente um sentido aos acontecimentos do passado, Nélida escreve:

Viajo em excesso, confirmando a assertiva das cartomantes que, consultadas no passado, com as cartas postas sobre as mesas, afirmavam que eu seria uma Simbad, emendando uma viagem na outra. A fazer e desfazer as malas no afã de incorporar a substância vinda de longe aos meus pertences. [...] O sentimento do traslado veio-me da infância. (PIÑON, 2009, p. 37)

O passeio a Niterói se justificava por uma sessão de fotos, contratada pela mãe de Nélida para o primeiro registro fotográfico da filha e, nas palavras da escritora, confirmar a sua presença no mundo, expressar a vida familiar, eternizar “a infância da filha na memória da mãe” (ROCHA, 2011, p. 82). Uma das fotografias é usada para ilustrar a capa de *Coração andarilho* e cancelar a autoria do livro. Fátima Rocha identifica na utilização da foto uma estratégia de Nélida para nortear o leitor “na direção da imagem de si que almeja construir” (Idem, idem). Uma imagem de mulher obstinada e de escritora com grave ideário estético, como podemos perceber em mais um trecho de teor narcisista, no qual destacam-se a interpretação não isenta de um comentário do escritor Rubem Fonseca e a atribuição à foto de uma expressividade de sentido que ela em si não apresenta:

A foto, ora em meu poder, mereceu de Rubem Fonseca, ao vê-la ampliada [...], o comentário carinhoso: se tivéssemos conhecido esta foto antes, nos teríamos precavido contra Nélida. Querendo dizer que a foto, em si explanatória, trazia-nos a menina que tinha no rosto a marca da obstinação, que antevia a gravidade de um ideário estético. (PIÑON, 2009, p. 39)

O capítulo sobre o passeio a Paquetá também é narrado com tintas de peripécia, desde a chegada à praia da Moreninha, cujo acesso se dava por uma encosta através de um atalho escorregadio e perigoso, até o momento em que o tio de Nélida, Adolfo, sobe uma árvore e se joga de seu cume “como um Ícaro tropical” (PIÑON, 2009, p. 33). A utilização de seu repertório intelectual, nas formas de comparação, metáfora e citação, também são recorrentes

em vários capítulos de *Coração andarilho*. Apenas nesse capítulo notamos mais algumas ocorrências:

Já na barca, onde nos reuníamos cedo, pensei ver de longe, em vez do barco de **Simbad** cercado de monstros marítimos, o próprio **Aladim** que, em estado de desespero, havendo abandonado Bagdá em troca de mares, tentava recuperar a lâmpada [...]

Feliz com uma travessia que nos levava à ilha dos Amores que **Camões**, melhor que qualquer, sabia onde se localizava, eu ria de puro prazer [...]

Enquanto os homens da família, vencendo tantos obstáculos, emergiam como lobos-do-mar que enfrentaram o reino de **Netuno**, deram combate ao inimigo homiziado na alma de tio Adolfo [...]. (Idem, p. 32-4, grifos nossos)

Como observou Fátima Rocha, a reconstrução de vários personagens presentes em *Coração andarilho* passa pela mediação de personagens literários e mitológicos, evidenciando um procedimento importante posto em prática por Nélida em sua autobiografia: a grande quantidade de alusões apropriadas do arquivo cultural europeu. Esses personagens literários e mitológicos evocados se tornam também veículos de autoexpressão, demonstrando “os mecanismos de identificação, estruturadores do eu encenado na escrita” (ROCHA, 2011, p. 89). Podemos perceber o emprego desse procedimento em diversas passagens do livro. Ao recuperar a Nélida estudante, aluna do Colégio Santo Amaro, e a relação com Madre Elmara, mestra da classe, a escritora figura-se “uma Hermes encarregada de pelo destino de levar-lhe notícias alojadas fora dos portões da escola” (PIÑON, 2009, p. 141). Ao reconstituir a Nélida adolescente, ávida por arte, a romancista se representa como “Ariadne conduzida pelo fio que eu puxava do próprio coração” (Idem, p. 146). As freiras do Colégio Santo Amaro agiam “como Ártemis que domesticava as meninas gregas e devolvi-as, anos mais tarde, ao matrimônio” (Idem, p. 46). Ao lembrar as cartomantes de São Lourenço, Nélida se pergunta se “haverá no mundo contemporâneo lugar para uma Cassandra que faça brotar segredos estarrecedores” (Idem, p. 71). Em Cotobade, a menina Nélida “amava as vacas, os porcos louros, gigantes como Teseu” (Idem, p. 98) e se sentia “capaz de montar um centauro” (Idem, p. 105). No capítulo em que comenta os descabros coletivos e as contrafações do Brasil, Nélida se vale do Antigo Testamento e dos deuses do Olimpo:

Acaso devo, por conta da literatura, atrair para a ribalta a plenitude luminosa, dramática e dolorida do Brasil? [...]

Assim, como a mulher de Lot, olho para trás e, antes de ser convertida em estátua de sal, averiguo o grau da minha contemporaneidade. [...]

questiono a precisão dos tempos imemoriais que me querem expulsar. E, por que, se o próprio Cronos toma café comigo, sugere que não o leve a sério. [...] Quando, conversando com Mnemósines, irmã de Cronos, assegurei-me que a memória é invenção. Sem elas, como visitar o Hades e o Paraíso? (Idem, p. 208)

Voltando à questão da relação entre lugar e memória, Sylvia Molloy, ao analisar as autobiografias hispano-americanas, afirma que as “lembranças se tornam território, a

memória se expande e abarca toda a superfície do país, espécie de nova pátria em que a autobiografia manda, como latifundiária convertida em proprietária do passado” (MOLLOY, 2003, p. 259). Nessa chave, Nélida se refere à pátria da infância como uma aldeia, “à qual se retorna após cansarmo-nos dos prodígios do mundo, dos excessos da carne, da turbulência das quimeras fracassadas” (PIÑON, 2009, p. 58). Aproximando os dois comentários, depreendemos que a memória, para os autobiógrafos, é comumente representada por um espaço físico, cuja geografia se faz nas linhas das autobiografias. O que nos leva à afirmação de Marcelo Pereira de que “a pátria é marcada pela ubiquidade: ela pode estar em todos os lugares” (PEREIRA, 2010, p. 203).

Dessa forma, em *Coração andarilho* a recuperação e figuração do passado e a reflexão sobre a formação incluem a discussão sobre a identidade do Brasil integrada à herança cultural galega. Ambas determinam a elaboração da autobiografia de Nélida, na qual “a identidade nacional é uma discussão que se imiscui na tematização da busca da identidade” (PEREIRA, 2010, p. 202). Ou seja, a encenação do eu e a representação do Brasil se imbricam.

Partindo da ideia de que a casa é a medida de todos, Nélida coloca o Brasil e suas manifestações culturais em lugar privilegiado no seu alforje formado de memória. Assim, Nélida traduz a realidade a partir do olhar brasileiro. Sua pena reproduz inevitavelmente a vida e a história brasileiras em qualquer narrativa, pois escritora e pátria se fundem e se confundem. Fusão que também acontece no bojo da mestiçagem, característica brasileira que em *Coração andarilho*, de acordo com Marcelo Pereira, ultrapassa a noção limitadora de mistura de raças e é mencionada como uma mistura “de narrativas e mitos das mais diversas e ambíguas procedências, que ganham significado na medida em que são objeto de uma vivência compartilhada pelos indivíduos no espaço da coletividade” (PEREIRA, 2010, p. 203). Na recuperação do passado, Nélida afirma ter despertado para esse fato desde criança:

Eu crescia. Firmava certas impressões sobre o país. As paragens brasileiras expressavam etnias, costumes, sabores, pensamentos, a língua do Brasil. A minha própria família havendo chegado estrangeira, tornara-se genuinamente brasileira. Mas, aos sermos imigrantes, sofrêramos na carne a humilhação histórica outrora imposta ao escravo alforriado. Em compensação, todos nós, autóctones ou não, provávamos que a mestiçagem produzira um corpo luminoso. Uma verdade que permita às tias dizerem que ninguém lhes podia arrancar um pedaço sequer do país onde haviam nascido. (PIÑON, 2009, p. 56)

Os elementos tradicionais associados ao Brasil se tornam símbolo e manifestação da brasilidade. Nélida identifica na cozinha de sua casa o local no qual as tradições nacionais afloram e é possível rastrear a genealogia brasileira. Da feijoada e da sensualidade surge a imaginação tropical que se incute cada vez na família de Nélida, enquanto a matriz europeia

se dissolve, a ponto de apenas conservar a displicência do país, “a matéria secreta do Brasil de que somos todos feitos” (PIÑON, 2009, p. 65)

Podemos perceber um movimento pendular na autobiografia de Nélide no que se refere à sua autofiguração como brasileira. À procura da própria origem, a escritora ora se vê soldada ao Brasil e com o mapa do país nos limites de sua casa, ora é brasileira recente e incorpora a “perspectiva do imigrante” (ROCHA, 2011, p. 84):

A compreensão da própria origem não é um fato descartável, destituído de importância. Saber de onde procedemos é franquear o acesso a uma maneira peculiar de coletar maravilhas e mistérios que permeiam ambas as margens do Atlântico. É carregar consigo uma bagagem afinada com certa visão de mundo inerente ao imigrante. (PIÑON, 2009, p. 87-8)

No livro, essa perspectiva ganha respaldo quando Nélide reconstitui a viagem à Galícia. Reconstruindo o passado, os preparativos que a antecederam, com a estocagem de produtos não perecíveis para a travessia, fazem a menina de doze anos vislumbrar o contato dos galegos com o Brasil através dos gostos cultivados por aqui, como se o paladar fosse capaz de transportar todos os elementos constituintes de um país:

Assim, quando tragassem a fatia de goiabada-cascão que a mãe cortaria com parcimônia, a fim de render para toda a aldeia, eles sorririam de prazer sem suspeitar que semelhante maravilha saíra dos tachos das fazendas de Campos, no Estado do Rio de Janeiro. E que, por conta de produtos assim, receberiam nas narinas o impacto da luxúria, da maresia, do suor, da paisagem, contido em uma caixa de goiabada. O que lhes permitiria, na condição de partícipes da cultura brasileira, enxergar o mundo como autênticos mestiços americanos. (PIÑON, 2009, p. 94)

Na Galícia, Nélide vive por dois anos e rememora-os com muita emoção e entusiasmo causados pelo contato com os habitantes, pelas descobertas incessantes e pela conquista de uma terra, de uma cultura e de duas línguas – o galego e o castelhano – fascinantes:

Os detalhes, em geral, que eu ia assimilando, expressavam uma cultura que resistira às intempéries, enquanto assimilara a presença das hordas étnicas. A história, presente no cotidiano, emocionava-me de tal forma que ia para a cama arrastada, contra a vontade, resistindo a interromper a odisséia de cada dia. Minha expectativa era galgar no dia seguinte árvores, montanhas, animais, ouvir histórias intermináveis. Vivia em um estado febril, fazendo da memória uma máquina impedida de esquecer o que fosse. E saberia eu, nos anos seguintes, selecionar o que me faria falta no futuro? (PIÑON, 2009, p. 97).

Encontramos mais uma vez a aproximação de Nélide com a imagem do alforje. A escritora se recupera uma adolescente desejosa de assimilar tudo o que pudesse para levar o que aprendesse por toda a vida e se aflige com a possibilidade – diríamos inevitável – de esquecer algo. As tradições galegas que faziam do cotidiano de Cotobade uma sucessão de dias mágicos, com suas festas e cerimônias como a do sacrifício dos porcos, e as narrativas dos velhos, os quais, por sua vez, reproduziam as histórias de outros contadores ancestrais,

despertaram na menina Nélide a vocação de escritora, ofício que lhe possibilitaria elaborar e eternizar suas experiências naquela aldeia. Essas narrativas substituem livros e podem ser comparadas às cenas de leitura, na acepção da ensaísta Sylvia Molloy, para quem ler o outro “não é apenas apropriar-se das palavras dos outros, é existir através deste outro, ser este outro” (MOLLOY, 2003, p. 56). Nélide se autofigura atribuindo-se a missão de guardiã de um precioso passado e tece comentários sobre a memória, faculdade misteriosa e inacessível:

Sem dúvida, a memória nutre-se de sobras empilhadas nos cantos escuros do porão da minha casa. Estes restos, longe da vista, suplicam ficar a sós comigo, que eu lhes dê atenção. Afinal, a memória nem sempre fala, para isto é mister avivá-la com a invenção, a que recorro a fim de receber de volta pedaços do passado, (...).

Mas são a memória e a invenção que dizem quem sou. Impedem que me esqueça dos benefícios inerentes à dupla cultura que arrasto comigo, brasileira e galega. Uma circunstância biográfica que me prodigaliza com as duas faces de Juno. Uma multiplicidade mediante a qual me igualo à nostalgia dos povos antigos, transito pelo arguto coração de Dario, no exato instante em que o rei contracenava com os gregos (PIÑON, 2009, p. 111-12, grifos nossos).

Além de a memória e a invenção dizerem quem Nélide é, ser filha de sua mãe também concebe a existência da escritora, que no capítulo 44 afirma logo na primeira frase “Eu sou minha mãe. Sou filha da mulher que me pariu. Reproduzo-lhe os gestos, as palavras, a longa aprendizagem do ser humano” (PIÑON, 2009, p. 183). A recuperação da imagem da mãe é feita ao mesmo tempo que as reflexões sobre a singularidade do ser humano: “Sou a única, assim como o vizinho é o único e o último do seu próprio ser” (Idem, ibidem). Para Nélide, essa afirmação não provoca orgulho, mas sim agonia. Nesse capítulo, Nélide compara sua mãe, de quem ouviu as primeiras histórias quando criança, a Scherezade e rememora dois momentos singelos. O primeiro apresenta novamente o esforço de construção de uma imagem relacionada ao seu ofício ao representar um acordo entre mãe e filha na hora da refeição. Quando Nélide não queria comer, a mãe prometia-lhe contar histórias, em vez de passeios ou guloseimas. O segundo mostra uma Nélide nostálgica, escrevendo sobre a perda da mãe: “E onde esteja agora, simula estar ainda sentada na poltrona da sala de televisão, com a memória alerta. A mãe sabe que, enquanto eu viver, ela será senhora intransigente de sua alma” (PIÑON, 2009, p. 185).

Para além do inventário de perdas, *Coração Andarilho* se torna o legado de Nélide, pois, como a romancista mesmo afirma, a batalha que trava é a de conservar a memória e, por extensão, a civilização:

Pergunto-me, quantos anos mais terei? Não estarei presente quando for necessário defender as pequenas trilhas civilizadoras do cotidiano. Como este almoço, por exemplo, preparado com amoroso requinte e ingerido sob a primazia da claridade da Catalunha.

Mas quisera assegurar aos nossos sucessores que valorizem memórias, papéis, cacos de ânfora, pó de pedra. Falem dos gregos, dos egípcios, de nós, a fim que os netos cultivem regras mínimas de convívio e não desfaleçam de pavor diante do furioso avanço das hordas bárbaras (PIÑON, 2009, p. 276-7).

CONCLUSÃO

Nesta dissertação, observamos um aspecto pouco abordado nas obras de Lygia Fagundes Telles e Nélide Piñon: a escrita de si. Nosso objetivo foi jogar luz sobre o tema do entrecruzamento de memória e ficção, muito repercutido por ambas as escritoras nos momentos de reflexão a respeito de suas produções literárias. Lygia considera a invenção e a memória inseparáveis. Na mesma clave, Nélide não consegue escrever se não misturar ficção e memória, como uma alquimista das palavras.

Vimos também que Lygia e Nélide exercitaram a escrita de si de modo distinto. Lygia escolheu o texto híbrido sob a forma de fragmento, conto, crônica, ensaio, entre outros gêneros. O hibridismo foi constatado como uma estratégia de preservação da intimidade, repassando para o leitor a decisão, nem sempre final, de estabelecer as fronteiras entre autor e personagem.

Verificamos ainda que a personagem Lygia, que a própria escritora elabora, evoca cenas da infância e da família, registra impressões de viagens, relembra momentos da maturidade, rememora encontros e amizades e enumera influências compondo, assim, de modo disperso e fragmentário o esboço de um perfil, cujos fios biográficos são desdobrados, deslocados e recombinaados.

Nos textos de Lygia, percebemos a presença de estratégias da invenção quando há a ocorrência do insólito e do fantástico, elementos puramente ficcionais que só enriquecem a narrativa. De outra feita, o que aproxima a ficção da lembrança é o diálogo com o rico repertório intelectual da escritora. Além disso, o transparente cruzamento entre ficção e memória, no qual o factual, o referencial – aquilo que pode ser comprovado – é perpassado pela invenção, é bastante recorrente.

Assim, pudemos avaliar que nos quatro livros de Lygia Fagundes Telles analisados, em que se avultam tanto o hibridismo entre memória e ficção quanto o hibridismo de gêneros e formatos, há características condizentes com o autorretrato, modalidade de escrita de si pesquisada pelo teórico Michel Beaujour.

Por sua vez, em *Coração andarilho*, Nélide decidiu narrar a sua vida por meio de uma narrativa organizada sequencial e formalmente, que confere relevo à sua trajetória. O cruzamento de invenção com memória é bastante desenvolvido no livro, porém não debilita o caráter referencial do relato. Nélide autofigura uma imagem do eu una, íntegra, da escritora, mulher de dupla cultura que é devedora dos ancestrais – brasileiros e galegos. Por tudo isso e mais a concepção grandiloquente e imponente com que Nélide tece a sua obra, afirmamos

que a modalidade de escrita de si na qual *Coração andarilho* se encaixa é a autobiografia propriamente dita.

Observamos, ainda, que Nélida seleciona e recria de maneira nostálgica e idílica a origem e a infância, cujo período é evocado de forma bastante idealizada. Não só a infância, mas o passado de um modo geral é manipulado sob um ponto de vista favorável. Além da reconstrução do passado, há a reflexão sobre a identidade e formação individual juntamente com a reflexão do Brasil, pois para Nélida buscar a própria origem é também compreender e retratar o país. Outra estratégia importante utilizada por Nélida são as alusões apropriadas do arquivo cultural europeu.

Enfim, acreditamos que demos mais um passo no estudo sobre o filão memorialista no Brasil que, assim como os escritores, não para de produzir fortuna crítica para pensarmos as diversas modalidades de escrita de si.

REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- _____. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Lygia Fagundes Telles. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n. 5, mar. 1998.
- CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006^a. p. 61-83.
- _____. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006b.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006c.
- DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC, 2009.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Editora Veja, 1992.
- GALLE, Helmut. Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica. *Matraga*. Rio de Janeiro, ano 13, n. 18, p. 64-91, 2006.
- GINZBURG, Jaime. Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema da teoria da autobiografia. In: GALLE, Helmut et al (Org.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria autobiográfica*. São Paulo: Annablume, 2009, p. 123-131.
- JAFFE, Noemi. Alguma coisa não dita. In: TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

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

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

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

MACHADO, Ana Maria. Flagrantes da criação – posfácio. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

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

PEREIRA, Marcelo. Coração andarilho: escrita de si, escrita da pátria. *Letras & Letras*, Uberlândia, n. 26, v. 1, p. 197-209, jan./jun. 2010.

PIÑON, Nélide. *Coração andarilho*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

_____. Entrevista concedida ao site da TV Estadão. São Paulo, 9 abr. 2009b. Disponível em: <<http://tv.estadao.com.br/videos,literatura-o-coracao-andarilho-de-nelida-pinon-1,54166,253,0.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2014.

ROCHA, Fátima Cristina Dias. O Brasil e a Galícia no *Coração andarilho* de Nélide Piñon. In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Literatura brasileira em foco IV: o eu e o outro*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2011, p. 79-93.

_____. Clarice Lispector cronista: entre o autobiográfico e o ficcional. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Cenas do discurso: deslocamentos e transformações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 47-66.

_____. O conto: espaço para lembrar, espaço para inventar e experimentar. In: CONGRESSO DE LETRAS, ARTES & CULTURA, 4., 2013, São João Del-Rei, MG. *Anais: Linguagem, memória e arte - interfaces*. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2013.

SANTIAGO, Silviano. A bolha e a folha: estrutura e inventário. *Cadernos de Literatura brasileira*. Lygia Fagundes Telles, Rio de Janeiro, n.5, p. 98-111, mar. 1998.

_____. Meditação sobre o ofício de criar. *Gragoatá*, Niterói, n. 31, p. 15-23, 2011.

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

SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas. In: _____. *Ora (direis) puxar conversa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SILVA, Alberto da Costa e. Conto e memória. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Durante aquele estranho chá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

_____. *Durante aquele estranho chá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

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

_____. Entrevista concedida ao programa Roda Viva. São Paulo, TV Cultura, 7 out. 1996.

_____. *Invenção e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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