UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA

SUÊNIO CAMPOS DE LUCENA

**ESQUECIMENTO E LEMBRANÇA
EM LYGIA FAGUNDES TELLES**

SÃO PAULO
2007

SUÊNIO CAMPOS DE LUCENA

**Esquecimento e lembrança em
Lygia Fagundes Telles**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Cleusa Rios Pinheiro Passos

São Paulo

2007

A

Lygia Fagundes Telles

AGRADECIMENTOS

A primeira vez que vi um livro de Lygia Fagundes Telles foi quando tinha 20 anos. Estava folheando velhas edições num sebo. O livro era o romance *As meninas*. Vi a orelha repleta de elogios, como a escrita pelo poeta Carlos Drummond de Andrade, e acabei levando. Li e fiquei fascinado com a história daquelas três jovens dividindo um pensionato administrado por freiras e vivendo as angústias do regime militar. Em Salvador, retomei a leitura, dessa vez de todos os livros da autora: *Antes do baile verde*, *Ciranda de pedra*, *Seminário dos ratos*, *A disciplina do amor*, *As horas nuas*, *A noite escura e mais eu...*

Em 1997, idealizei com amigos universitários um grupo chamado *Labirintos Literários*. Eram encontros quinzenais em que discutíamos autores e líamos nossos próprios textos. No ano seguinte, decidimos (e conseguimos) levar a autora à capital baiana. Após trabalharmos durante meses, realizamos uma grande homenagem para ela, o Ciclo Lygia Fagundes Telles, uma semana de eventos com debates, leitura de contos, mostra de vídeos e noite de autógrafos na Fundação Casa de Jorge Amado.

Após esse período, continuei divulgando seu trabalho em oficinas literárias ministradas em escolas e centros culturais. Com isso, fui reunindo material bibliográfico sobre sua obra a fim de me submeter a um curso de pós-graduação. Nesse processo, descobri textos não apenas *sobre*, mas muitos escritos pela autora. Reuni, selecionei e digitei, tentando lhes dar unidade. Após revisá-los, mostrei à escritora, que me incumbiu de organizá-lo e transformá-lo em livro. *Durante aquele estranho chá* foi lançado em 2002. Cinco anos depois, em 2007, voltei a trabalhar com ela em seu novo livro, *Conspiração de Nuvens*, que veio fechar uma trilogia iniciada pelo livro *Invenção e memória* em torno de lembranças entremeadas de ficção.

Por tudo isso, como leitor, amigo, resenhista, organizador de livros e eventos, conviver com a literatura de Lygia Fagundes Telles sempre foi algo muito próximo para mim. Contudo, nenhuma atividade foi mais desafiadora que escrever esse trabalho. Certamente, o mais complexo, aquele que mais me exigiu. Penso agora que esse trabalho vem concluir um ciclo – e possivelmente abrir outro –, de longa dedicação pessoal e profissional à obra e a essa autora.

Neste percurso, algumas pessoas foram fundamentais e não posso omiti-las (memória e esquecimento!). Quero agradecer, sobretudo, a minha orientadora, a Profa. Dra. Cleusa Rios Pinheiro Passos, com quem aprendi muito nesse processo de análise e cujo diálogo (e rigor) foram imprescindíveis. A Cleusa devo ainda o prazer de ler textos de Sigmund Freud, aporte teórico do meu trabalho, e no qual deverá ser estendido a atividades futuras.

À banca de qualificação, que me ajudou no caminho da tese – os Profs. Drs. Marcos Moraes e Yudith Rosenbaum.

Ao Prof. Dr. Joaquim Alves de Aguiar por ter realizado algumas leituras no início.

À UNEB, pela concessão de uma bolsa de estudos. E, em especial, aos colegas Iraci Rocha e Carlos Augusto Magalhães e a colaboração constante de Marta Mesquita.

Muitos amigos me auxiliaram com leituras, sugestões e indicações de livros, teses, artigos e periódicos. Em Sampa, quero agradecer a Cleuza Bettoni, Ésio Macedo Ribeiro, Gil Veloso e Marta Cavalcanti; da Bahia de todos os santos, Álex Leilla, Marcus Vinícius Rodrigues, Marielson Carvalho, Marisa Protásio e Raymundo Alves Machado. De João Pessoa, Rinaldo de Fernandes e Sandra Moura. Além, claro, do apoio vindo dos Lucena.

A todos, muito obrigado.

RESUMO

Este trabalho aborda questões relacionadas ao esquecimento e à lembrança em narrativas de ficção e de testemunho da escritora Lygia Fagundes Telles. Tendo como base teórica pressupostos de Sigmund Freud, a intenção é discutir elementos preponderantes em torno do esquecimento associado à culpa, nos contos “Helga” e “Natal na barca”; ao “estranho” e “inexplicável” nos contos “A caçada” e “O noivo”, e, finalmente, a lembrança nostálgica verificada tanto no romance *As horas nuas* quanto no testemunho “Nada de novo na frente ocidental”. Com isso, se enfatiza que a autora expõe em sua obra uma problemática em torno da memória, do esquecer e do lembrar.

Palavras-chaves: Lygia Fagundes Telles, memória, esquecimento, lembrança.

ABSTRACT

This work approaches questions related to forgetfulness and memory in fictional and memoir narratives by writer Lygia Fagundes Telles. Using as theoretical base Sigmund Freud's assumptions, the intention is to argue about preponderant elements around the forgetfulness associated with guilty, in the short stories "Helga" and "Natal na barca"; to the "strange" and the "inexplicable" in short stories "A caçada" and "O noivo", and, finally, the remembering nostalgic verified in the novel *As horas nuas* and in the memoir "Nada de novo na frente ocidental." So, it is emphasized that the author displays in her work an issue of memory, forgetting and remembering.

Keywords: Lygia Fagundes Telles, memory, forgetfulness, remembering

LISTA DE ABREVIATURAS

A disciplina do amor – DA
A estrutura da bolha de sabão – EBS
A noite escura e mais eu – NEM
Antes do baile verde – ABV
As horas nuas – HN
As meninas – AM
Ciranda de pedra – CP
Conspiração de Nuvens - CN
Durante aquele estranho chá – DAC
Invenção e memória – IM
Meus contos preferidos – MCP
Mistérios – M
Seminário dos ratos – SR
Verão no aquário – VA

NOTA: Como os livros de Lygia Fagundes Telles foram publicados por diversas editoras e, ao longo dos anos, a autora efetuou diversas alterações neles, optamos por desenvolver nossas análises utilizando as seguintes edições: 16^a. de *Antes do baile verde* (2000); 9^a. edição de *Mistérios* (2000); 3^a. edição de *As horas nuas* (2000) e 2^a. edição de *Invenção e memória* (2002), todas publicadas pela editora Rocco (RJ).

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
1. MEMÓRIA E CULPA EM “HELGA”	18
1. 1. Apagamento da memória em “Natal na barca”	51
1. 2. Paul e a narradora de “Natal na barca”	64
2. ESQUECIMENTO E MORTE EM “A CAÇADA”	69
2. 1. O estranho em LFT e o livro <i>Mistérios</i>	69
2. 2. Esquecimento e <i>busca de identidade</i> em “A caçada”	73
2. 3. Esquecimento e morte em “O noivo”	95
2. 4. Aproximações entre “A caçada” e “O noivo”	101
3. EM BUSCA DO PARAÍSO PERDIDO: MATURIDADE E JUVENTUDE NA FICÇÃO E CONFISSÃO DE LYGIA FAGUNDES TELLES	112
3. 1. <i>As horas nuas</i> : Nostalgia e lamento pela praça <i>ocupada</i>	112
3. 2. Ficção e testemunho em “Nada de novo na frente ocidental”	142
3. 3. Rosa Ambrósio e LFT no centro paulistano: “ <i>Onde estavam todos?!</i> ”	159
CONCLUSÃO	166
REFERÊNCIAS	171

APRESENTAÇÃO

Com mais de seis décadas de produção literária, Lygia Fagundes Telles [LFT, São Paulo, SP, 19/04/1923 –] firmou-se como expressiva ficcionista brasileira, cuja obra até o momento já foi traduzida para cerca de quinze países, tendo diversos contos e romances premiados, além de adaptados para a televisão, cinema e teatro. Mas, a despeito de certa popularidade junto ao público-leitor que garante a alguns de seus livros tiragens sucessivas, impressiona a pouca quantidade de estudos acadêmicos sobre eles¹. Como a crítica literária, até o momento, não formulou propriamente uma interpretação sobre o conjunto de sua obra (talvez por ela estar em pleno processo), restrita no mais das vezes a perfis e resenhas jornalísticos, é importante reconhecer que ainda há muito a se discutir sobre a sua ficção e testemunho, lacuna que pode ser preenchida com trabalhos que consigam ampliar sua representatividade na literatura brasileira.

De seus livros, apenas os mais recentes, *Invenção e memória* (2000), *Durante aquele estranho chá* (2002) e *Conspiração de Nuvens* (2007) têm caráter confessional. Neles há contos com flagrante inspiração memorialista ou autobiográfica. E, embora declaradamente não-ficcionais, em todos a autora faz um testemunho permeado por elementos ficcionais. A esses livros devemos acrescentar ainda um anterior, *A disciplina do amor* (1980), escrito em forma de fragmentos, que mescla ficção e testemunho. Em princípio, esses quatro títulos podem parecer exceções em sua produção, mas uma análise mais atenta revelará o quanto se articulam com grande parte da escrita da autora, porque, conforme veremos, a lembrança e o esquecimento têm importante papel constitutivo em sua narrativa e, destacados, podem ampliar a compreensão de sua obra. Por isso, decidimos abordar

¹ As principais teses e dissertações consultadas sobre a obra da autora foram: a tese *A dor do passar: A cerimônia ficcional de Lygia Fagundes Telles*, de José Carlos Dussarrat Riter (2004); além das dissertações de mestrado *Inocência e experiência: os ritos de passagem em Lygia Fagundes Telles*, de Roberta Hernandes Alves (1998); e *Perfis femininos na ficção de Lygia Fagundes Telles*, de Claudia Regina Manziolillo Madeira (1999).

as questões da lembrança e do esquecimento não apenas ligadas à autobiografia, mas também como tema e procedimento estilístico decisivos para a fruição e a análise de seus textos. Assim, ao desenvolvermos a leitura que abrange tal problemática, vamos perceber que a memória, o esquecimento e o passado aparecem não apenas em seus escritos considerados “memorialistas”, mas também em boa parte de sua ficção.

Uma das razões deste trabalho é, portanto, apontar possibilidades formais do “tratamento” literário do passado em LFT. Vamos encontrar, por exemplo, a questão do esquecimento em personagens culpadas e que, por isso, não desejariam relembrar, mas acabam fazendo-o; há ainda a análise sobre histórias em que o esquecimento está associado à morte por envolver personagens em situações estranhas ou inexplicáveis e, por fim, algumas que reagem com melancolia e nostalgia ao lamentar o que passou. Nossa intenção ao destacá-las é sugerir que a lembrança e o esquecimento são temas recorrentes na narrativa de LFT e que, por isso, tratar apenas da memória específica da autora seria algo restritivo, tendo em vista a frequência com que a questão surge em seus romances e contos.

Ao explorarmos essa vertente devemos lembrar que a escritora se insere num extenso filão da literatura brasileira. Autores como José de Alencar (*Como e porque sou romancista*), Oswald de Andrade (*Memórias sentimentais de João Miramar* e *Um homem sem profissão*), Murilo Mendes (*A idade do serrote*) e Lúcio Cardoso (*Crônica da casa assassinada*), por exemplo, se destacaram com obras marcadas pela memória e não são, necessariamente, autobiográficos; “grupo” que se estende a nomes como José Lins do Rego (*Fogo morto*), Graciliano Ramos (*Infância* e *Memórias do cárcere*), Rachel de Queiroz (*O quinze*), entre outros, da chamada literatura regionalista. Um autor sempre citado é também Pedro Nava, responsável por títulos como *Baú de ossos*, tendo por base suas lembranças.

Obras críticas vêm acompanhando o tema há algum tempo. São livros que discutem as “intersecções” entre ficção (invenção) e memória (“verdade”). A guisa de exemplo, mencionamos *Teogonia – A origem dos Deuses* em seu capítulo *Memória e Moira*, organizado por Jaa Torrano, além de Henri Bergson (*Matéria e memória*), Philippe Lejeune (*Le pacte autobiographique*), Jacques Le Goff (*História e memória*) e

Beatriz Sarlo (*Tempo passado – Cultura da memória e guinada subjetiva*), entre outros. Enfim, conforme Livia de Freitas Reis, esses estudos poderiam acentuar que a biografia e o testemunho sucederam ao *boom* da narrativa hispano-americana², “uma outra explosão de uma nova forma de realização literária que, como o *boom*, se caracteriza pelo vigor e originalidade criativa” (Reis, 1996, p. 173).

No Brasil, a questão vem sendo abordada em linhas gerais por Antonio Candido (*Ficção e confissão – ensaios sobre Graciliano Ramos*); Ecléa Bosi (*Memória e sociedade – lembranças de velhos*) e outros, que tratam do tema sob a perspectiva da psicanálise, como Adélia Bezerra de Meneses (*Do poder da palavra*) e Lucia Castello Branco (*A traição de Penélope*). Além deles, podemos citar *Do sótão à vitrine – Memórias de mulheres* (1995), de Maria José Motta Viana; *Literatura confessional – Autobiografia e ficcionalidade* (1997), coletânea de ensaios organizada por Maria Luiza Ritzel Remédios; *A inquietude da memória*, de Marcelo Franz (2006) etc. Cabe ainda citar alguns estudos acadêmicos, como os realizados por Wander Miranda sobre Silviano Santiago e Graciliano Ramos (*Corpos escritos*; 1992); Joaquim Alves de Aguiar analisando Pedro Nava (*Espaços da memória*; 1998); Marta Cavalcante de Barros sobre Lúcio Cardoso (*Espaços de memória*; 2002) etc., enfim, produção que demonstra o quanto o tema da memória³ é abrangente, interessando tratamentos nas mais diversas áreas.

Neste trabalho pretendemos apontar a *tensão* constante (culpada, aflitiva ou melancólica) entre lembrança e esquecimento na narrativa ficcional e no testemunho de LFT, já que destacar o esquecimento associado à culpa, à morte ou detectar

² Na década de 1980 se presenciou uma literatura permeada por elementos autobiográficos em relatos que alcançaram a lista dos livros mais vendidos, como *Com licença eu vou à luta*, de Eliane Maciel; *Feliz ano velho*, de Marcelo Rubens Paiva; e *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, entre outros. Após essa ficção mesclada pela memória houve um *boom biográfico*, filão a respeito de personalidades da vida cultural brasileira: *Chatô – O rei do Brasil*, de Fernando Moraes (sobre Assis Chateaubriand); *O anjo pornográfico*, de Ruy Castro (sobre Nelson Rodrigues) e *Vinicius de Moraes – O poeta da paixão*, de José Castello.

³ Ressalta-se ainda o crescimento vertiginoso na edição de livros “prometendo ampliar” a memória e “combater” o esquecimento. Livros como *Aprenda a usar a memória – Descubra seu potencial e desenvolva técnicas para não esquecer mais nada*, de Dominic O’Brien, além de matérias constantes publicadas em periódicos, alimentam uma “indústria” em torno da memória e contrária ao esquecimento; isso sem falar numa outra “indústria” com objetivo similar, a farmacêutica.

lembranças nostálgicas é constatar que lembrar e esquecer são práticas discursivas importantes à composição de muitos de seus enredos.

Como modo de leitura, focalizaremos sempre um “texto central”, cuja abordagem será consolidada por outro que apresente analogias entre si. Três capítulos se constituirão a partir de personagens que: desejam esquecer parte do passado; dizem não conseguir recordar determinados sujeitos e situações e, ainda, relembram o vivido nostalgicamente. Essa ordem não é aleatória. Ela obedece a “períodos de produção” da autora e acompanha a época de publicação de seus livros nos quais o tema se configura: *Antes do baile verde* (1970, capítulo I), *Mistérios* (1981, capítulo II), *As horas nuas* e *Invenção e memória* (1989 e 2000, respectivamente, capítulo III).

No primeiro capítulo, “Memória e culpa em ‘Helga’”, analisamos contos do livro *Antes do baile verde* [ABV, 1970], cujas personagens desejam evitar recordar a todo custo. Há culpa, omissão e recalque no conto “Helga”, no qual o narrador procura ao máximo esquecer o modo pelo qual furtou a perna mecânica da esposa na noite de núpcias; e, ainda, “Natal na barca”, conto em que a narradora tenta *apagar* o passado. Ambos são narrados na primeira pessoa por protagonistas que gostariam de esquecer situações pretéritas. A memória age como autopunição em seres que recalcam fatos e cenas, com relatos que tentam desviar o que seria “central” para pormenores. São narradores submetidos a um sentido “trágico” de vida – solidão, retraimento, melancolia, descrédito –, talvez por terem “fracassado” em suas relações e por não desejarem lembrar. Porém, mesmo que o passado seja matéria de recuo, devendo ser *apagado*, o esquecimento não “triumfa” sobre a lembrança, ao contrário do que veremos no segundo capítulo. Ou seja: o esquecimento acaba *revelando* os “fatos” e “desmascarando” tentativas de encobrimento.

Essa discussão nos leva a buscar apoio teórico na psicanálise e sua abordagem do esquecimento e recalque. Recorreremos a Sigmund Freud em ensaios sobre a questão⁴. Mas procuraremos também um possível “contraponto” teórico no ponto de

⁴ Referências encontradas nas seguintes obras: “O mecanismo psíquico do esquecimento”, incluído em *Primeiras publicações psicanalíticas* (1976); “Lembranças da infância e lembranças encobridoras”, em *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1987); “Recordar, repetir e elaborar”, de *O caso de Schreber – Artigos sobre técnica e outros trabalhos* (1990); e “Uma nota sobre o bloco mágico”, de *O ego e o Id e outros trabalhos* (1989).

vista do filósofo Friedrich Nietzsche, cujo livro *Genealogia da moral* (2004) “defende” o esquecimento.

No segundo capítulo, “Esquecimento e morte em ‘A caçada’”, o tema é abordado a partir de personagens que dizem desejar recordar, mas não conseguem, aspecto associado à morte e a situações estranhas e inexplicáveis, *traços do fantástico*, tônica da coletânea *Mistérios* [M, 1981]. No conto “A caçada”, um homem se perturba ao ver a imagem de uma caçada representada numa antiga tapeçaria. Ele acredita ter vivenciado cena similar em passado remoto, tentando, sem conseguir, recordar tal momento. A sensação angustiante que o atormenta se estende até o desfecho trágico. A mesma situação retorna ainda no conto “O noivo”. Em ambos, reitera-se a tentativa de lembrar espaços, sujeitos e situações passadas ao mesmo tempo familiares e estranhas. A questão imposta nessas histórias é o esforço de seus protagonistas em recordar algo paralelo, conhecido/desconhecido, daí a sensação de angústia, de exasperação e aflição por lembranças.

Para um melhor entendimento da relação entre esquecimento e morte continuamos buscando apoio em Freud e estudiosos como Harald Weinrich, autor de *Lete – Arte e crítica do esquecimento*, obra que mapeia o esquecimento na literatura e a forma pela qual os homens lidam com o esquecimento.

No terceiro e último capítulo, “Em busca do paraíso perdido: Maturidade e juventude na ficção e confissão de Lygia Fagundes Telles”⁵, destacamos a lembrança nostálgica do passado. São duas narradoras relembando a juventude, fase descrita como *paraíso perdido*. Ao analisarmos o texto central, a ênfase será dada à situação em que a atriz Rosa Ambrósio, protagonista do romance *As horas nuas* [HN, 1989], deixa seu apartamento e, na tentativa de “reencontrar” a praça da sua juventude (Praça da República), localizada na região central da capital paulista, se depara com um espaço degradado, repleto de estátuas sujas e dilapidadas, ocupado por mendigos e vendedores ambulantes, visão completamente oposta aos “jardins” do passado, espaços de regozijo burguês, que insiste na memória.

⁵ Do ponto de vista dos pressupostos teóricos, continuaremos recorrendo, no terceiro capítulo, à perspectiva da psicanálise, além de revisitarmos Bergson, Lejeune e Le Goff e a crítica literária brasileira (Candido, Ecléa Bosi etc.), que, antes de serem excludentes, se complementam.

A situação de angústia quanto à mudança repentina dos costumes, à exacerbação do sexo, violência e comércio informal ocorre ainda no testemunho “Nada de novo na frente ocidental”, de *Invenção e memória* [IM, 2000], livro escrito por uma escritora madura, que já goza de prestígio literário. Trata-se de uma narrativa que enfoca sua juventude vivida na capital paulista durante a 2ª. Guerra Mundial, período em que a cidade passa por um intenso processo de modernização, quando boa parte da elite perde seu *status*, originando o tom nostálgico do texto. Além da lembrança individual registra-se uma coletividade que presenciou, entre as décadas de 1940/50, a transição da província – com sua boemia e vida cultural no centro –, para uma metrópole hostil, marcada pela miséria, violência e solidão. Nesse caso, a lembrança reflete decadência social e de espaços, queixa presente nesse testemunho de LFT, da mesma forma que no romance *As horas nuas*. A aproximação entre ficção (*As horas nuas*) e esboço de memória (*Invenção e memória*) deve-se ao recuo desencantado da personagem e também da autora frente à nostalgia pelo *que não volta mais* e ao constante lamento de perdas – de classe social, espaços, regras comportamentais –, discussão que encerra esse trabalho.

Ao abordar essas questões na narrativa de LFT desejamos demonstrar que tanto sua ficção quanto seu testemunho realizam reflexões recorrentes sobre esquecimento e lembrança. Porém, para além de apontar personagens que querem esquecer o passado ou que gostariam de lembrá-lo, ou, ainda, que o relembram com saudosismo, nosso interesse é detectar como sua narrativa, seja ficcional, seja testemunho, expõe uma *temática do esquecimento e da lembrança*⁶. Dessa forma, não se tenciona apenas ressaltar personagens rememorando ou esquecendo, mas destacar como essa questão interfere em muitas das histórias da autora, implicando resistências, angústias e lamentos. Assim sendo, nosso intuito não é mapear todos os escritos de LFT em torno do tema, mas apresentar possibilidades de leitura sobre

⁶ São, conforme Roberta Hernandez Alves: “as rememorações insistentes e perturbadoras porque passam a maioria das personagens adultas de Lygia Fagundes Telles” (Alves, 1998, p. 7). Ou seja: “Seus melhores contos parecem iniciar o leitor no universo dos desencontros e das frustrações para, a partir deles, evidenciar o valor do tempo e da memória, seja para aproveitar os instantes fugazes de prazer, seja para valorizá-los futuramente e, quem sabe, recuperá-los” (Alves, 1998, p. 154).

algumas formas de esquecimento e lembranças que ainda não tiveram em sua obra a devida atenção, a despeito de sua importância.

A discussão nos leva ainda a uma outra questão e que perpassa esse trabalho – o debate sobre o passado e a memória *transformados* pela literatura.

Enfim, *Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles* tenta “registrar” personagens que vivem grandes *tensões* entre lembrar e esquecer. No primeiro capítulo, elas querem esquecer, mas não conseguem. É a memória que “aparece, insiste e pune”, daí o sentimento de culpa e recalque e a lembrança que acaba ocorrendo a contragosto; a seguir, duas personagens amarguradas e aflitas em desvendar suas identidades dizem não conseguir lembrar, o que lhes acarreta desfecho trágico. Por fim, personagens que relembram de forma desencantada a cidade de São Paulo, particularmente, sua região central.

Ficam assim algumas questões a serem desenvolvidas: Como as personagens de Lygia Fagundes Telles estão sempre às voltas com lembranças, rememorações, esquecimentos? Conforme se pode perceber em boa parte de sua obra a *temática da memória e do esquecimento* perpassa diversas tramas cujos protagonistas se vêem sufocados por tais aspectos. Porém, mais que tentar *recuperar* o passado ou negá-lo, muitas dessas personagens colocam a questão sob a perspectiva temporal, ou seja, a maneira pela qual o *tempo destrói* não só os fatos, mas as lembranças, daí o esquecimento e a invenção, modos de “preencher” lacunas e *bases* para a deflagração de conflitos.

Nossa abordagem intenta explorar as diversas *nuances* oferecidas pelo tema, sempre tendo em vista colaborar com reflexões acadêmicas ainda mais sistemáticas acerca da produção de Lygia Fagundes Telles.

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

“Helga”, *Antes do baile verde*

“Não quero nem devo lembrar aqui porque me encontrava naquela barca”

“Natal na barca”, *Antes do baile verde*

1. MEMÓRIA E CULPA EM “HELGA”

APRENDIZAGEM NA ALEMANHA: ADIAMENTO DO ROUBO

O conto “Helga”, além de “Natal na barca”, ambos do livro *Antes do baile verde* [ABV], de 1970, aborda o esquecimento, ou, mais especificamente, personagens que desejam esquecer parte do passado⁷.

“Helga” é o relato em primeira pessoa da história de Paul Karsten, brasileiro com ascendência alemã nascido na cidade de Blumenau (Vale do Itajaí, Santa Catarina), com hábito de passar férias na Alemanha. Numa delas, devido à eclosão da 2ª. Guerra Mundial, acaba permanecendo no país e combatendo pelas tropas alemãs. Com o fim da guerra, ao saber que é tido como traidor no Brasil, se instala na cidade de Dusseldorf, onde passa a vender produtos contrabandeados. É quando conhece a jovem alemã Helga e seu pai, o farmacêutico Wolf, ambos tentando reconstruir suas vidas após terem deixado Hamburgo, onde Helga teve uma das pernas mutilada e substituída por uma perna mecânica.

Acabada a guerra, quando passa a vender capacetes, punhais, cigarros, chocolate, leite em pó e “outras latarias, mas tudo muito reduzido” (p. 40), o pai de Helga sugere a Paul para traficarem penicilina juntos, um negócio ilegal, mas que pode deixá-los ricos em poucos meses: “Foi o velho quem primeiro me falou da penicilina e do quanto um negócio desses poderia render” (p. 40). O “plano” é

⁷ “Helga” foi inicialmente publicado com outros dois contos da autora (“Apenas um saxofone” e “Verde lagarto amarelo”) com o título *Trilogia da confissão*, o que revela as intenções confessionais de seus narradores, na coletânea *Os 18 melhores contos do Brasil* (1968). Em “Verde lagarto amarelo”, a personagem Rodolfo também resiste em recordar ao receber a visita do irmão Eduardo, que lhe faz lembrar a infância e as humilhações da mãe. Rodolfo sente-se feio, gordo e desajeitado enquanto Eduardo é bonito, inteligente e bem-sucedido: “E me trazia a infância, será que ele não vê que para mim foi só sofrimento? Por que não me deixa em paz, por quê? Por que tem que vir aqui e ficar me espetando, não quero lembrar nada, não quero saber de nada!” (Telles, ABV, p. 20). Ao contrário de “Helga”, em que o narrador não quer recordar devido ao sentimento da culpa e autoexpição, em “Verde lagarto amarelo” a recusa em lembrar é *tematizada* via sentimento de inveja e rejeição.

traçado, mas falta dinheiro para concretizá-lo, até que Karsten se casa com Helga e furta sua perna mecânica na noite de núpcias: “O fato é que me casei e na própria madrugada de núpcias fugi para Hamburgo levando a perna ortopédica que em seguida vendi. De posse do capital inicial ... e no tempo previsto pelo velho Wolf, seis meses mais ou menos, fiz fortuna” (págs. 42-3). Em sete páginas, ele narra a própria história, repleta de lapsos, recuos, titubeios e adiamentos, devido à sensação de culpa que corrói suas lembranças e teima em insistir na memória. No presente, alega não lembrar de muitos fatos pretéritos, deixando antever culpa e “esquecimentos parciais” (p. 38), como *detecta* seu analista, daí ter um passado revelado a contragosto e aos poucos, com vazios e encobrimentos.

O conto é narrado com a personagem já residindo no Brasil e *reassumindo* seu nome brasileiro, Paulo Silva Filho, mas está marcado pelas reminiscências juvenis da Alemanha. Ao se apresentar, sugere certo constrangimento em ter optado pela ascendência germânica, quando assumiu o nome alemão, Paul Karsten:

É bom dizer logo quem eu sou: Paulo Silva, brasileiro. Mas fui alemão. Filho de alemã de Santa Catarina e desse Silva brasileiro que não cheguei a conhecer. Mãe alemã nascida no Vale do Itajaí, neta de proprietários em Vila Corinto desde 1890, pude ver isso nos papéis. Mas alemã mal vista porque se casou com o Silva, Paulo também, *o que me faria Paulo Silva Filho*. Mas nada disso vigorou, na escola eu já era Paul sem o o, Paul Karsten (Telles, ABV, p. 37) [grifo nosso].

O uso do verbo no futuro do pretérito (*faria*) indica algo que poderia ter ocorrido, sugerindo que no presente ele não tenciona *assumir* a identidade alemã, talvez por esta lhe recordar o furto da perna mecânica; o que evidencia ainda uma “divisão” entre duas nacionalidades, algo que certamente influencia sua identidade – ambigüidade identitária constatada em toda a narrativa, sobretudo, quando relacionada a Helga e ao furto.

O aprendizado da personagem não ocorreu no Brasil, mas em cidades alemãs, onde pôde desenvolver um “hitlerismo... jovem, leal, risonho e franco” (p. 38); e teve reconhecida sua “particular importância por ser alemão e alemão estrangeiro” (p. 38). Foi na Alemanha que assistiu “cursos de aperfeiçoamento” (p. 37), realizados no pré-

guerra, e teve sua iniciação em vários níveis (de formação militar e também sexual), já que passou “verões intermináveis nas Casas da Juventude com excursões, piqueniques, bicicletas, cerejas e sexo” (p. 37), experiências de certa forma compensadas quando, anos depois, defende a Alemanha (e não o Brasil), possível retribuição ao país que o acolheu e lhe deu “particular importância”. Nesta época Paulo assumiu a identidade alemã (Paul Karsten), circunstância que provavelmente o fez se sentir “importante” ao ser inserido num contexto de maior relevância econômica, abandonando momentaneamente o sobrenome Silva, muito comum e sem maior distinção no Brasil.

Na Alemanha, acompanhou desfiles “diante de Hitler e Mussolini no estádio de Berlim, os alemães da América do Sul marchando logo atrás dos países Sudetos e antes mesmo dos alemães da América do Norte” (p. 38) e teve aulas em que possivelmente desenvolveu um “caráter” de “apenas crueldade”, *elaborado* e compreendido após a guerra: “só mais tarde, depois da guerra, descobri dentro de mim que aprendera a lição” (p. 38). Ao se autoavaliar e *encarar* a dimensão negativa daquele período *cai* a imagem pueril das férias alemãs: agora não é “mais possível dizer que as férias nazistas na Alemanha foram episódios fortuitos na vida de um jovem de Vila Corinto” (p. 43), atribuindo outra feição ao período, talvez por perceber, no presente, o furto como “ato de raça de senhor alemão” (p. 43), fato que reluta em lembrar, por isso só revelado no desfecho. A avaliação atual atribui o furto à identidade alemã: “Paul Karsten cometeu seu crime de guerra... O ato de raça de senhor alemão aprendido nas aulas floridas de 1936 foi praticado em plena paz” (p. 43). Assim, *a imagem que ficou* não é de férias desprezíveis; prevalece a idéia negativa, lembrada com amargura e desencanto.

Ao retornar para o Brasil, Paul Karsten *reassume* a identidade brasileira, mas não esquece de que *já foi alemão*: “é bom dizer logo quem eu sou: Paulo Silva, brasileiro. *Mas fui alemão*” [grifos nossos] (p. 37). A intenção é atribuir o ato de maldade a Paul, reservando para esta identidade o que ele fez de mais reprovável – o furto, que gostaria de esquecer, preferindo destacar no presente *o brasileiro virtuoso*. Assim, em muitos momentos, Paulo/Paul *fala* como se fosse dois, ou seja, como se ao retornar ao Brasil *fosse um outro homem*, mal e interesseiro no passado e, no

momento, em busca da virtude. No entanto, essa caracterização fracassa ao reconhecer ter sido um “engano... pensar que o fim de Paul Karsten foi uma solução” (p. 43).

A intenção de configurar um duplo não é apenas o de encobrir o furto, mas atribuí-lo a um *outro*, à identidade assumida na juventude, algo que beira a esquizofrenia, *artifício* de que se vale para *apagar* seu feito. No entanto, a atitude soçobra porque ele não consegue esquecer⁸ e, assim, fracassa a associação de *mau* atribuída a Paul e de *bom* a Paulo, traço maniqueísta e impossível de se realizar já que não consegue separar as duas faces de si mesmo. A despeito de sempre mencionar Paul Karsten na terceira pessoa (como se estivesse falando de outra pessoa, o “senhor alemão”), parece saber desde já do fracasso do artifício – o expediente não o isenta da culpa que sente, provavelmente por ter consciência de que Paul e Paulo são a mesma pessoa. Essa consciência perdura, sobretudo, no presente ao saber que seu erro seria aparentemente insolúvel – jamais irá alcançar a virtude pretendida, pois nunca conseguirá justificar o ato pretérito.

Enquanto no passado ele se descreve como objetivo, materialista, pragmático (não retornou ao Brasil por ser considerado traidor; permaneceu na Alemanha vendendo produtos contrabandeados; fugiu do país levando a perna mecânica da esposa etc.), a impressão é que no presente tenta se *configurar* como espiritualista, tanto que objetiva ser virtuoso, algo subjetivo, de natureza edificante, tentativa de (tentar) driblar a culpa e de se “regenerar” parente o passado.

Ao relembrar o pai, diz: “nunca deixou de existir em mim *alguma coisa* do filho daquele Silva que sempre imaginei moreno pálido, a cara comprida e os olhos tristes” (p. 39) [*grifo nosso*]. A descrição soa irônica, caricata e com certa rejeição aos *traços*

⁸ No texto “Bolas de sabão”, de *Conspiração de Nuvens* (2007), Lygia Fagundes Telles fala sobre a personagem Paul Karsten: “O jovem Paulo Silva, assumindo o nome Paul Karsten, mal entrou na guerra que já estava no fim e sem poder voltar para o Brasil, foi ficando por lá fazendo pequenos negócios até descobrir o negócio maior, o casamento com a suave Helga e o furto da perna mecânica. Prossegue a invenção. Paulo Silva acabou voltando anistiado, rico e virtuoso, mas tão atormentado que procurou os maiores psiquiatras para explicar o inexplicável, na noite de núpcias esconder a perna mecânica da noiva e fugir?! É bom insistir, virtuoso e procurando até a morte por uma resposta, ah! que difícil apagar a lembrança daquela noite em que a doce Helga acordou do seu sonho de amor e viu o leito vazio e vazia a cadeira onde deixara a perna, direita ou esquerda. Da minha parte é o que posso esclarecer porque é complicado lidar com a memória enleada na invenção, ficou um conto cruel?” (Telles, CN, p. 21).

físicos latinos. Vaga, imprecisa, demonstra indiferença, nenhum apego à família brasileira e à terra natal, já que mesmo após ter voltado ao Brasil (na expectativa de se redimir) ele parece “se sentir alemão”, ao declarar ter restado *alguma coisa* do pai brasileiro, que não chegou a conhecer. Reforça ainda o preconceito já enfrentado pela mãe: “alemã nascida no Vale do Itajaí... mas alemã mal vista porque se casou com o Silva, Paulo também” (p. 37).

A personagem *retoma* a identidade brasileira, mas não transparece alegria – não há reminiscências brasileiras (como as da Alemanha), demonstrando certa amargura por ter assumido uma identidade que não lhe confere “status europeu”. No entanto, expõe ambigüidade e amargura em relação à fase vivida na Europa. A identidade cindida (“pobre rapaz brasileiro” x “senhor alemão”) expõe uma *tensão* Brasil/Alemanha (à época da guerra) entre um país pobre e subdesenvolvido da América Latina e uma potência européia. Mas esse *choque* é observado apenas no presente ao adquirir consciência do aprendizado alemão (“as aulas tão nítidas eram para isso?”, p. 38), que hoje lhe custa grande sensação de culpa. No momento, preferiria esquecer o furto, por isso passa boa parte do conto adiando narrá-lo ressaltando a beleza da jovem: “não posso impedir que a todo instante ela cruze estas linhas antes do momento exato em que devia comparecer” (págs. 38-9), sugerindo que é *ele* quem deve(ria) decidir o *exato momento* em que “a história da perna” será relatada.

Há uma tentativa sutil engendrada pelo narrador em atribuir fatos importantes de sua vida ao mero “acaso”, forma de justificar suas atitudes. As férias na Alemanha e o fato de estar naquele país em plena 2ª. Guerra Mundial, por exemplo, devem-se apenas por ser “o destino amável de... um ginásiano de Blumenau em 1935” (p. 37), a fim de se divertir. Em seguida, afirma ter assistido aos desfiles “diante de Hitler e Mussolini no estádio de Berlim” (p. 38), quando teria adquirido um (repentino) ódio, parte de seu aprendizado como soldado, por “judeus, comunistas e outras coisas” (p. 38). Assim, a lembrança do jovem estudante é substituída pela imagem do soldado brasileiro que se envolveu na guerra em defesa da Alemanha.

A idéia do *falso* acaso, entretanto, prossegue, quando, com o fim da guerra, Paul diz que seu desejo era esquecê-la: “encerrar as férias na Alemanha e tranqüilamente

voltar para Vila Corinto, casar por lá... e ajudar minha mãe que devia estar velha” (p. 39). Mas, ao ficar sabendo de sua condição de traidor brasileiro, utiliza a notícia como *acaso* e argumento para permanecer na Alemanha e também justificar o ato. Dessa forma, Paul parece sugerir que cometeu o roubo apenas pelo fato de à época se encontrar na Alemanha, enfim, como se não tivesse intenção de roubar – tudo se deveu ao contexto da guerra em que se encontrava naquele momento.

É freqüente o caráter *oscilante* da personagem. Em dado momento, afirma que vendeu o punhal com a cruz suástica e que “o hitlerismo e a guerra” (p. 39) não o tinham “marcado para sempre” (p. 39) e, em seguida, reconhece que “não foi mais possível dizer que as *férias nazistas* na Alemanha foram episódios fortuitos” [grifos nossos] (p. 43).

A despeito de afirmar que é “preciso dizer como foi possível acontecer o que aconteceu”, ele não dá explicação convincente para seu ato, sobretudo, porque nada devolverá a perna a Helga, restando ao leitor sua indicação de que o roubo foi motivado por “apenas crueldade” e que, ao adiar o fato, a personagem acaba concluindo seu relato sem apresentar justificativas. Mas a situação não é *encarada* de forma amena. Apesar de ser ponto controverso⁹, pode-se perceber sua sensação de culpa ao afirmar ter continuado Paul Karsten na Alemanha “o tempo necessário para enriquecer e *nunca mais ter paz*” (p. 39) [grifo nosso].

Mesmo sem “esclarecimentos” atenuantes da “crueldade” e sem detalhar “como foi possível acontecer o que aconteceu” (p. 38), Karsten sugere que a culpa “foi do período”, a 2ª. Guerra Mundial, contexto que permitiu *colocar* “um pobre rapaz brasileiro contra uma pobre moça alemã” (p. 43).

⁹ Segundo Alfredo Leme Coelho de Carvalho: “O roubo da perna artificial de Helga é sem dúvida chocante e Karsten hesita em falar” (Carvalho, 2003, p. 6). Em *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, Vera Tietzmann concorda com a intenção do narrador em adiar o fato: “O retardamento na apresentação do incidente culposo é uma característica comum a todas as histórias confessionais. A custo, o protagonista desvenda seu coração e mostra a chaga aberta. Antes disso, inúmeros rodeios fazem-se ao assunto, intensificando a expectativa do leitor” (Tietzmann, 2001, p. 148).

OS HORRORES DA “ALEMANHA DE HITLER, É BOM LEMBRAR”

O que está em jogo no conto “Helga” é, principalmente, a sobrevivência de três pessoas (Paul, Helga e Wolf) em Dusseldorf, cidade industrial alemã devastada após ataques britânicos que ocorreram em 1942 como “resposta” aos bombardeios comandados por Adolf Hitler¹⁰ a partir de 1939 a países europeus.

De qualquer forma, vale a pena destacar que a 2ª. Guerra Mundial (1939-45) propriamente não importa para Paul, tanto que não *permaneceu* na sua memória. As menções são breves, passageiras e podem surpreender quem espera maiores descrições ou eventuais traumas. Ele a descreve como mero “dever de ofício”, cumprido sem deixar seqüelas: “Não vou contar minha guerra, Polônia, França, Grécia, Rússia...” (p. 38). Nela, ele considera que fez “mais ou menos tudo o que os outros fizeram” (p. 38) e até menos do que viu “ser feito em matéria de luta ou crime” (p. 38). A guerra é descrita em *tom ameno*, pois o “crime de guerra” que permanece na lembrança foi o furto. Há certa amargura ao constatar que sua aprendizagem foi colocada *em prática* no pós-guerra; esse “dentro de si” parece revelar que o crime teve conseqüências apenas tardias: “*Só mais tarde, depois da guerra, descobri dentro de mim que aprendera a lição*” (p. 38) [grifos nossos].

O horror do roubo é associado pela personagem ao contexto histórico, narrado quase como “normal” diante da situação de violência e de desrespeito aos direitos humanos vigentes à época. No entanto, embora procure diminuir parte de sua culpa,

¹⁰ Hitler foi indicado Chanceler de uma coalizão governamental pelo Presidente Paul Von Hindenburg em janeiro de 1933. Em fevereiro, o edifício do Parlamento, o Reichstag, sofreu um incêndio, fato atribuído aos comunistas e usado como pretexto para o fechamento dos escritórios do partido comunista alemão, além do banimento de seus jornais e a prisão de seus líderes. Hitler impôs sua força através do Ato de Habilitação ao Poder, que lhe permitia decretar estado de emergência, suspender restrições legislativas ao seu poder como chefe do Executivo, podendo mudar a Constituição e aprovar leis sem aprovação legislativa, tornando-se o NSDAP, a partir daí, o único partido alemão. Entre os anos de 1934-35, o partido nazista iniciou uma série de medidas para criar total fusão entre ele e o governo. Com a guerra não há distinção entre partido e governo, tanto que seus membros eram designados a Polícia do estado alemão, que passou a controlar a aplicação da lei e da política nazistas. É nesse período que a visão racial nazista é colocada em prática, com a Alemanha se tornando Estado anti-semita e racista, tendo por base a “supremacia ariana”. A partir de março de 1942 se intensificam os ataques aéreos britânicos a cidades alemãs. Em julho de 1942, fortes bombardeios atacam Hamburgo. A guerra deixou um “saldo” entre 30 e 55 milhões de mortos.

ao afirmar que fez “mais ou menos tudo o que os outros fizeram” (p. 38), a associação não é suficiente para justificar seu ato – o golpe dado pela personagem foi ainda mais brutal porque duplo, ao seguir a orientação de seu sogro, o farmacêutico Wolf, e, com o dinheiro da venda da perna mecânica, providenciar o contrabando de penicilina. Assim, a traição a Helga se estende também ao pai dela, algo não diretamente relacionado à 2ª. Guerra Mundial. Tanto que persistirá a intensa situação de culpa ao longo dos anos, pois ele sabe que tirou de Helga o único objeto de valor capaz de enriquecê-lo – crime, portanto, calculado, premeditado, visando não apenas garantir sua sobrevivência, mas “fazer fortuna”.

De qualquer forma, se pensarmos o recrudescimento dos direitos civis no contexto das cidades por que passa a personagem – Hamburgo e, depois, Dusseldorf – mesmo para os alemães trata-se de momento difícil devido ao racionamento de comida e às limitações impostas ao cotidiano da maioria dos moradores¹¹. O gesto de Paul poderia passar (quase) despercebido, como parte da *lógica de sobrevivência* imposta pelo momento histórico, no entanto, prevalece sua culpa devido à consciência do golpe, gesto autônomo e individual, cujo único objetivo foi o enriquecimento e não sua sobrevivência.

Ao narrar que o “ato de raça de senhor alemão aprendido nas aulas floridas dos cursos de 1936 foi praticado em plena paz por um *pobre rapaz brasileiro contra uma pobre moça alemã*” (p. 43) [grifos nossos], Paul afirma que a culpa integrava um contexto histórico perverso e que prejudicou uma geração inteira de jovens, deixando-os sem perspectiva; restando, para a grande maioria, integrar-se às tropas de soldados alemães. Assim, ele e Helga seriam “vítimas” de um período histórico permeado pela violência. Contudo, a questão a ser colocada está no *presente*; quando rememora e diz ter vários esquecimentos, deixando para mencionar apenas no desfecho o *cerne* do conto, no que ele tem de mais devastador.

¹¹ Durante a guerra, as rações de alimento permitidas para venda eram mínimas. O controle era imposto através de *tickets* mensais, distribuídos a depender da quantidade de membros de cada família. Na grande maioria das cidades alemãs, havia fome, aperto e frio. Esse contexto histórico é explorado pela autora no conto num dos encontros que Paul tem com Helga: “jantamos, ela, o pai e eu, uma lata de rosbife e outra de milho que desviei do meu comércio” (p. 41); quando ele chega, inclusive, a arrefecer seu desejo por ela: “Durante meses a caça à comida utilizava quase toda a imaginação e energia de que sou capaz, qualquer preocupação com mulher se dissipava nessa caça” (p. 40).

O receio da personagem tem a ver porque já na época da guerra ele sabia do alto valor do objeto roubado – Paul tinha consciência de que a perna era daquelas que, durante a guerra, “eram reservadas para heróis excepcionais, membros graúdos do Partido Nacional Socialista ou oficiais superiores”¹² (p. 41); sendo, portanto, o objeto de maior valor que a família possuía, o que invalida seu discurso de *acaso*. Embora seja conveniente para ele atribuir o ato ao contexto da época, sua amargura vem justamente daí – a realização de um roubo contra uma mulher fragilizada e seu velho pai, que planejava ficar rico realizando negócios escusos. Uma família que amarga a derrocada e a decadência. Assim, o contexto histórico em vez de justificar só amplia a crueldade e a premeditação de seu ato.

Talvez por isso ele demore a mencionar o furto em seu esforço de deslocamento, realizando elogios a Helga até o desenlace, quando finalmente faz a “revelação”: O mesmo homem que enaltece a beleza e diz ter amado a jovem alemã foi capaz de *levar* (p. 42) sua perna mecânica na noite de núpcias. No entanto, a despeito de enaltecê-la tantas vezes, Paul não consegue desviar o assunto principal, justificar seu roubo e nem esquecer-lo.

¹² Pernas mecânicas à época tinham grande valor, sendo, em geral, adquiridas pelo governo alemão e distribuídas àqueles que mereciam honras de estado, como oficiais feridos e mutilados. As entregas das pernas eram feitas em cerimônias de exaltação nazista. O NSDAP, Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães, mais conhecido como Partido Nazista (contração da palavra alemã *Nationalsozialist*), cujo símbolo era a suástica, foi levado ao poder por Adolf Hitler em 1933.

BELEZA E HORROR: LEMBRANÇA, ESQUECIMENTO E DESLOCAMENTO EM “HELGA”

A despeito de dar nome à narrativa, “Helga” narra a história de vida de Paul Karsten, o que pode ser compreendido, desde já, como primeiro deslocamento porque pouco ficamos sabendo sobre a jovem alemã. Ela vivia com a família em Hamburgo, mas, com o bombardeio, em que sobreviveu com o pai, mudam-se para Dusseldorf, onde o “velho Wolf” abre uma farmácia, um “casebre de madeira enegrecida, toscamente erguido no meio das ruínas do sudeste industrial” (p. 40) da cidade.

Antes de se apresentar, Paul começa seu relato ressaltando qualidades físicas da jovem¹³ na tentativa de atenuar a revelação final, realçando sua beleza e juventude¹⁴: “Ela era uma só. Não havia outra e se quisesse compará-la com alguma coisa, seria com os tenros cogumelos dos bosques ou com as manhãs de bicicleta nas estradas impecáveis ou com as primeiras cerejas da primavera” (p. 37); ou ainda: “foi sua beleza o que de início me impressionou. E depois, seu recato, sua doçura” (p. 40); “minha atenção se concentrava em Helga, a doce Helga” (p. 42), descrições que destacam seu (suposto) sentimento amoroso por ela, anunciado como algo repleto de enlevo. No presente, ela personifica a “beleza” a ser “lembrada sem enfado quantas vezes for necessário” (p. 37). Helga é descrita por ele como mulher exuberante, doce,

¹³ Assim como “Helga”, o conto “Apenas um saxofone” é narrado na primeira pessoa e, da mesma forma que Paul Karsten, a protagonista Luisiana começa seu relato enaltecendo a beleza do seu amante a fim de encobrir lembranças desagradáveis: “Ele era a minha juventude, ele e seu saxofone que luzia como ouro... Tinha também mania com os dentes que eram de uma brancura que nunca vi igual, quando ele ria eu parava de rir só para ficar olhando... Nossa vida foi tão maravilhosamente livre! E tão cheia de amor, como nos amamos e rimos e choramos de amor” (Telles, ABV, págs. 33-5).

¹⁴ No conto “A chave” foi devido à decadência e à velhice de Francisquinha que o protagonista Tomás a abandonou, trocando-a por uma jovem. O relato dele é repleto de culpa: “Os móveis antiquados. Os vestidos antiquados. A beleza antiquada. ‘Mas Francisquinha, você precisa usar uns vestidos mais atuais, precisa se pintar!’ Deu-lhe um vidro de perfume. Deu-lhe um batom que viu anunciado numa revista, uma nova tonalidade que fazia até as estátuas despertarem, estava escrito, com essa cor até as estátuas acordam! Deu-lhe um colar de contas vermelhas, dezenas de voltas vermelhas, ‘Somos jovens ainda, minha querida! Vamos reagir?’... Ah, se pudesse voltar sem nenhuma palavra, sem nenhuma explicação... ‘Tudo bem, Francisquinha?’ – perguntaria ao vê-la franzir de leve as sobrancelhas” (Telles, ABV, págs. 74-5).

pura, virtuosa, não comparada a nenhuma mulher pelo fato de ser “uma, una, única” (p. 37). É sempre nesse tom delicado, enaltecendo e afetuoso que o narrador se refere ao lembrá-la como alguém “sem defeitos”. Contudo, nota-se claramente o tom irônico que perpassa essas descrições e elogios. Subjaz a idéia de alguém especial, mas também fraca, vulnerável, frágil. Talvez porque para Paul se trate de reação a uma *imagem feminina* que representa contraponto à sua própria dualidade, cujo passado é desabonador. *Única*, Helga não teria ambigüidades identitárias nem de caráter.

Os constantes elogios servem para adiar revelações indesejáveis: “Mas é cedo para falar não sobre sua beleza... cedo para falar sobre a perna que vai exigir explicação. A perna envolve viagem, guerra, a perna vai tão além... Sem esclarecimentos tudo será apenas crueldade”. (p. 37). Logo em seguida: “Mas é cedo. Por enquanto é preciso dizer como foi possível acontecer o que aconteceu” (p. 38), e, mais uma vez: “como veremos, estou chegando lá” (p. 39), o que demonstra dificuldade em “reconstituir os acontecimentos” (p. 42), “ordenar os sentimentos” (p. 42) e, sobretudo, resistência em narrar o roubo, daí seus aludidos esquecimentos. E, de qualquer forma, não será dada nenhuma justificativa, se sobressaindo a situação de “apenas crueldade” porque seu prometido (“sem esclarecimento tudo será apenas crueldade”, p. 37) não será cumprido.

Mesmo tendo consciência disso, a personagem acaba realçando o horror do seu *gesto* (a despeito de sugerir amenizá-lo perante o contexto histórico), contraponto à beleza da jovem tantas vezes ressaltada. Sua ação parece ainda mais perversa quando confessa ter imaginado os dissabores pelos quais a moça teria passado devido à falta de uma das pernas¹⁵: “Aquele noite pensei muito na mutilação de Helga, mutilação antiga, pois ela perdera a perna e o resto da família, menos o pai” (p. 41). Mas, por outro lado, a consciência do sofrimento alheio é crucial para dar a

¹⁵ Luisiana, protagonista do conto “Apenas um saxofone”, sabe das dificuldades enfrentadas no cotidiano pelo seu amante. Contudo, fará mais e mais exigências até ele não suportar e se matar. Seu relato sobre o que passou é repleto de culpa: “Saía às sete da noite com o saxofone debaixo do braço e só voltava de manhãzinha. Então limpava meticulosamente o bocal do instrumento, lustrava o metal com a fralda e ficava dedilhando distraidamente, sem nenhum cansaço, sem nenhum desgaste... Queria vê-lo mais independente, mais ambicioso. Você não tem ambição? ... Era sempre o saxofone quem me respondia e a argumentação era tão definitiva que me envergonhava e me sentia miserável por estar exigindo mais. Contudo exigia” (Telles, ABV, p. 36).

dimensão cruel da personagem: “Imaginara-a plantada numa perna só, apoiada em muletas ou numa bengala, dando saltos penosos” (p. 41). Assim, chamar a atenção para a beleza da mulher é uma forma de tentar esquecer, ocultar e camuflar o horror praticado contra ela.

A perna de Helga não é feia nem incomoda na memória; inquieta relembrar seu *gesto*. A beleza da jovem, tornada possível, “harmônica” devido à perna mecânica, foi maculada pelo furto; ela deixa de existir a não ser na sua lembrança. Nesses termos, seu relato também funciona como tentativa (frustrada) de *reconstrução*. A beleza de Helga e o horror de sua ação são dois pólos em que oscilam suas lembranças e nisso reside a *contradição* e ambigüidade *maior* do conto. Mas, ao ressaltar o belo, Paul não consegue esquecer (superar) o horror, daí a expiação que emerge de suas palavras, pois o feio, em seu caso, implica em questões de ordem subjetiva (roubo e corpo), agravadas por saber que “prejudicou” a beleza da moça.

Poucos e raros encontros entre os dois são rememorados, na farmácia e durante um jantar, quando ele leva comida desviada de seu comércio, sentindo-se, então, “generoso, bom” (p. 41). Contudo, tal constatação não perdura até o presente, quando confessa “não viver em paz”: “Não poder voltar para o Brasil decidiu minha sorte de continuar Paul Karsten o tempo necessário para enriquecer e nunca mais ter paz” (p. 39). Isso se deve em parte ao fato de não ter expiado seu crime (não foi julgado e, eventualmente, condenado) e também pela consciência de ter prejudicado Helga. Ao relembrar, tenta se redimir, mas “os fatos” apontam para sua ambigüidade, apresentada desde o início por meio das duas nacionalidades que o “dividem”.

A despeito da lembrança terna parece ter havido entre ambos uma *secura*, falta de comunicação e distanciamento dignos do período da guerra. Em sua lembrança, Helga é bela, mas também lenta, rara de gestos – é possível vislumbrar em todas essas descrições físicas e de temperamento certo tom irônico ao destacar que ela “gostava das cores tímidas” e era conformada: “me sentia compensado quando ouvia sua voz calma, harmoniosa como os seus gestos que por sinal eram raros” (p. 40); ao vê-la “mancando um pouco, é certo, mas discretamente, com uma lentidão que combinava com seu feitio” (p. 41).

A lembrança da perna, imagem insistente que se quer evitar, é *desviada* para a cor do esmalte das unhas do pé:

Há um pormenor que me ocorre com tamanha insistência que fico às vezes pensando, pensando e não descubro por que me lembro tanto das unhas do seu pé pintadas com esmalte rosa. Não sei qual perna lhe restara mas revejo seu pé, só o pé com as unhas pintadas, não pintava as unhas das mãos, limpas, polidas mas sem esmalte. Pintava as do pé... Unhas de um tom rosa delicado, ela gostava das cores tímidas (Telles, ABV, p. 39).

Ao relembrar as unhas do pé pintadas de rosa, Paul não apenas “adia” o relato do roubo, mas desloca a questão para um *referente feminino* que remete à delicadeza e feminilidade, reforçando a *imagem* de mulher pacata, tímida, “rara de gestos”, características de uma jovem romântica, conformada com tragédias cotidianas e familiares. Além disso, ele parece vê-la como carente e precipitada por ter prontamente aceitado seu pedido de casamento: “Via o velho e via Helga, com ela também falava demais e de repente falei em casamento” (p. 42). Ou seja, há uma sugestão sub-reptícia de *atribuir* ou ao menos dividir a *culpa* de seu ato a Helga, espécie de efeito *atenuante*. Persiste a visão ainda de alguém que não o ameaça nem intimida, provavelmente baseada num raciocínio algo misógino de “supremacia masculina” alemã e ariana, que têm por base o nacionalismo nazista apregoado como superior e seguido à época por jovens soldados, como ele.

O narrador desloca o furto fixando a cor rosa, ao passo que reforça uma espécie de castração, retirando da jovem (mais uma vez) seu recurso de mobilidade. A idéia de “supremacia masculina” pode ser percebida em Paul a partir de seu *gesto* marcante, incisivo, definitivo, ato de força comparável à escravidão, implícita na apropriação da mobilidade de uma mulher, designando posse, domínio, poder (“bases nazistas”) e, ainda, auto-afirmação de um jovem brasileiro querendo se impor com um “ato de raça de senhor alemão” (p. 42). Além desse componente de “misoginia”, o *gesto* revela perversão e, ao relatá-lo, certa morbidez fetichista.

De forma ambígua, evitando recordar e narrar fatos desagradáveis, sabendo das limitações físicas da alemã, o relato de Paul indica algo da ordem da perversão:

Estava como sempre detrás do balcão mas assim que lhe falei em dançarmos, teve um movimento de fuga enquanto uma nuvem preta pareceu baixar sobre seu rosto tão limpo. Mas logo espantou a nuvem e sorriu quase natural quando confessou que não podia dançar as valsas que lá tocavam, tinha uma perna só. Aquela noite pensei muito na mutilação de Helga, mutilação antiga, pois ela perdera a perna e o resto da família, menos o pai, no primeiro bombardeio de Hamburgo (Telles, ABV, p. 41).

A estrutura perversa e também narcísica de Paul Karsten se verifica pelo desejo de encontrar prazer e, ainda, de fazer o *outro* sofrer¹⁶. Não por acaso, ele realizou o furto na noite de núpcias, bloqueando qualquer possibilidade de relação amorosa mais duradoura com a alemã. Sua perversão se reflete no momento em que lhe interessou menos o sentimento da jovem do que o objetivo perseguido, “fazer fortuna”, além de demonstrar força, domínio e poder.

No ensaio “Sobre o narcisismo: uma introdução”, de 1914, incluído no livro *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*, Sigmund Freud afirma que a estrutura narcísica¹⁷ se mostra nos sujeitos que “procuram buscar-se a si mesmos como objeto de amor” (Freud, 2006, p. 133)¹⁸, isto é, em linhas gerais, o narcisista se comporta seguindo regras próprias de auto-satisfação: o *ethos* narcísico estabelece seu próprio impulso, não se importando com o *outro*.

Embora não se veja como tal, Paul se caracteriza como *vilão* – personagem que representa o *mal* –, configuração reforçada por seu relato que beira cinismo entremeado de culpa. Porém, ele não se confessa *golpista* porque haveria nessa posição assunção de culpa, o que só faz em parte. Ao descrever Helga e elogiá-la tantas vezes há a intenção de não retratá-la como vítima, mas fica a sugestão de

¹⁶ Em *A sombra do objeto*, Christopher Bollas afirma que um dos *traços* característicos do perverso é, justamente, “encerrar a possibilidade de render-se à vida afetiva” (Bollas, 1992, p. 168).

¹⁷ Conforme Freud, em geral, o narcisista costuma adotar: “como modelo não sua mãe mas seus próprios eus. Procuram inequivocamente a *si mesmas* como um objeto amoroso, e exibem um tipo de escolha objetas que deve ser denominado ‘narcisista’” (Freud, 2006, p. 94).

¹⁸ Além desses componentes, é possível vislumbrar na personagem um caráter de sublimação, algo descrito por Freud: “A sublimação é um processo que diz respeito à libido objetal e consiste no fato de o instinto se dirigir no sentido de uma finalidade diferente e afastada da finalidade da satisfação sexual; nesse processo, a tônica recai na deflexão da sexualidade” (Freud, 2006, p. 101).

mulher ingênua, meiga, romântica, carente, não suficientemente inteligente para detectar seu plano: eis o perfil de alguém *que quer ser enganado*, que se deixou ludibriar¹⁹ – a caracterização generosa além de servir como deslocamento à revelação do roubo também reflete certo desprezo por ela.

Helga é a única que tem descrições benevolentes feitas por Karsten. O pai dela, o “velho Wolf”, é descrito como “um verdadeiro caco aos quarenta anos” (p. 40), com “a cara devastada” (p. 42); enquanto seu próprio pai, que ele não chegou a conhecer, apresenta “a cara comprida e os olhos tristes” (p. 39) e sua mãe é vista como “alemã mal vista” (p. 37) – todas configurações negativas narradas com ironia e distanciamento.

Não dar o necessário destaque à perna roubada e seu furto são formas de Paul resistir em recordar o horror do *gesto* e a maneira pela qual teria ficado o corpo da alemã sem uma das pernas. No entanto, talvez esse *processo* não seja algo totalmente intencional ou consciente – “ocorrência” que Freud conceitua como lembrança encobridora.

¹⁹ No texto “Sobre o narcisismo: uma introdução”, de 1914, incluído no livro *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos*, Freud descreve algo que pode ser pensado em relação a Helga: “Rigorosamente falando, tais mulheres amam apenas a si mesmas, com uma intensidade comparável à do amor do homem por elas. Sua necessidade não se acha na direção de amar, mas de serem amadas; e o homem que preencher essa condição cairá em suas boas graças” (Freud, 2006, p. 95). No caso de Helga, a *necessidade de ser amada* talvez assinale também sua provável baixa auto-estima: “o fato de não ser amado reduz os sentimentos de auto-estima” (Freud, 2006, p. 104), algo que caminha exatamente na posição contrária à possível grande auto-estima do jovem Paul Karsten: “Tudo o que uma pessoa possui ou realiza, todo remanescente do sentimento primitivo de onipotência que sua experiência tenha confirmado, ajuda-a a aumentar sua auto-estima” (Freud, 2006, p. 104).

ESQUECIMENTO E RECALQUE

Em 1898, Freud escreveu o texto “O mecanismo psíquico do esquecimento”, incluído no volume *Primeiras publicações psicanalíticas*. Para ele:

Entre os vários fatores que contribuem para o fracasso de uma recordação ou para uma perda de memória, não deve se menosprezar o papel desempenhado pelo recalque... dada impressão é despertada na memória depende não só da constituição psíquica do indivíduo... mas também da atitude favorável ou desfavorável de um dado fator psíquico que se recusa a reproduzir qualquer coisa que possa liberar desprazer... Assim, a função da memória, que gostamos de encarar como um arquivo aberto a qualquer um que sinta curiosidade, fica desse modo sujeita a restrições por uma tendência da vontade, exatamente como qualquer parte de nossa atividade dirigida para o mundo externo (Freud, 1976, p. 264).

Freud retorna ao assunto no texto “Lembranças da infância e lembranças encobridoras”, presente em *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*. Nesse ensaio (de 1899) ele continuará abordando a “natureza tendenciosa do funcionamento de nossa memória, já que é sabido que a memória faz uma seleção entre as impressões que lhe são oferecidas, que tal seleção se dá, na infância, com base em princípios inteiramente diferentes dos que vigoram na época da maturidade intelectual” (Freud, 1987, p. 53). Para ele: “Algumas das imagens mnêmicas certamente são falsificadas, incompletas ou deslocadas no tempo e no espaço” (Freud, 1987, p. 56), assim como: “muitas coisas são esquecidas por si mesmas; quando isso não é possível, a tendência defensiva desloca seu alvo e produz ao menos o esquecimento de alguma coisa, algo menos importante que tenha estabelecido um vínculo associativo com aquilo que é realmente chocante” (Freud, 1987, págs. 136-7).

A personagem Paul Karsten demonstra essa “tendência defensiva” mencionada por Freud ao deslocar o furto por elogios feitos a Helga, mas ao fazer isso o fato “central” não se *apaga* da memória. Pelo contrário: No presente, ele vive “sem paz”, atormentado por ela insistir na memória “antes do momento exato em que devia comparecer” (p. 38). Para “se defender”, tenta deslocar o fato chocante para pormenores, como destacar a cor do esmalte utilizado por ela, o rótulo dos produtos

vendidos etc., porém o *vínculo associativo* com o passado (sobretudo com as lembranças desagradáveis) é tão “intenso” que não lhe deixa esquecer²⁰.

Da proposta freudiana, de que “esquecemos aquilo que nos causa desprazer”, vale fazer analogia com o texto em pauta: diversos detalhes do discurso de Paul encobrem suas “más” recordações – ele relembra dos rótulos dos produtos vendidos a Helga, mas diz não conseguir lembrar qual “perna que ela perdera” (p. 39), demarcando uma lembrança que encobre outra – negativa, angustiante, culpada, por outra amena, suave.

O furto é camuflado porque há nele a lembrança de uma dupla traição de sua parte cometida contra Helga e seu pai. O ato indesejável teima em vir à tona, daí a persistência de elementos encobridores, em geral, secundários (como, por exemplo, a cor do esmalte), que só aparentemente não lhe causarão contrariedade, como designa Freud: “suspeito que qualquer outro que se disponha a investigar os motivos de seus próprios esquecimentos poderá arrolar um mostruário semelhante de contrariedades. A tendência a esquecer o que é desagradável me parece inteiramente universal” (Freud, 1987, p. 134). Freud voltará ainda ao tema em 1914, no ensaio “Recordar, repetir e elaborar”, incluído em *O caso de Schreber*. Nele, a reflexão é sobre as técnicas utilizadas em análise com pacientes que haviam reprimido lembranças, após o abandono da hipnose²¹; ou seja: “trata-se de preencher lacunas na memória; dinamicamente, é superar resistências devidas à repressão” (Freud, 1990, p. 194).

A *lógica* psicanalítica pode encontrar ecos na atitude de Paul, quando Freud aponta a resistência que há em lembrar fatos desagradáveis: “esquecer torna-se ainda mais restrito quando avaliamos em seu verdadeiro valor as lembranças

²⁰ Em *Do poder da palavra – ensaios de literatura e psicanálise*, Adélia Bezerra de Meneses esmiúça o sentido do verbo esquecer, que coincide com a postura de “ocultamento” engendrado por Karsten: “Há, por sinal, no verbo ‘esquecer-se’ em grego uma ambigüidade extremamente significativa. Assim, ‘eu me esqueço’ pode ser entendido como ‘eu me escondo’. Esquecer-se/esconder: essa fórmula, centrada na ambigüidade da voz média do verbo *lethomai* não resumiria o essencial daquilo que Freud fala das lembranças esquecidas/encondidas/encobertas por conta da repressão? As histéricas, os neuróticos – e as pessoas, de um modo geral, se escondem no esquecimento. Ou: esquecem-se, escondem algo de si próprias no esquecimento” (Meneses, 1995, p. 156).

²¹ Freud narra a experiência: “quando a hipnose foi abandonada, a tarefa transformou-se em descobrir, a partir das associações livres do paciente, o que ele deixava de recordar” (Freud, 1990, p. 193).

encobridoras que tão geralmente se acham presentes... esquecer restringe-se principalmente à dissolução das vinculações de pensamento, ao deixar de tirar as conclusões corretas e isolar lembranças” (Freud, 1990, págs. 194-5). E, de fato, Paul praticamente *isola* as lembranças agradáveis, como a adolescência na Alemanha, a beleza de Helga, o casamento (“lembro muito do casamento”, p. 42) etc., sempre na tentativa de encobrir e “esquecer” o furto, algo revelado apenas no desfecho, quando precisa *encarar* o passado de forma mais aberta.

Além da beleza da jovem, “que deve ser lembrada sem enfado”, a personagem recorda que, ginasiário, costumava passar férias na “Alemanha. De Hitler, é bom lembrar” (p. 37). Diz recordar com insistência do pé com as unhas pintadas de rosa, dos rótulos das latas de leite e de veneno para ratos vendidos (“a lata de leite tinha uma risinha vaquinha no rótulo e a outra tinha um rato negro, morto, dependurado pelo rabo”, p. 40) e, por fim, do casamento, todos fatos que o agradam. Se repararmos, as lembranças parecem servir sempre para ele tentar desviar o que o incomoda, por isso afirma ter esquecido o: “ódio... aos judeus, aos comunistas e a outras coisas mais” (p. 38); a perna que Helga “perdera”; quando a conheceu, e o período: “como é difícil reconstituir os acontecimentos! Lembrar o ano em que tudo aconteceu já exige esforço. Distribuir os fatos pelos meses não consigo” (p. 42) – não por acaso, eventos que o desagradam, por isso em seu relato é freqüente a substituição do “fato central” por pormenores que poderiam passar despercebidos, como rótulos e cor do esmalte.

E é nesse *movimento pendular* de lembranças e esquecimentos que se estrutura “Helga”. Distante, impassível, o tom do narrador-protagonista é de quem relata algo que aconteceu com outro. A história do episódio, construído aos saltos, tenta compor, entre adiamentos, algumas recordações e muitos esquecimentos, justificativa e razão para sua vida. Porém, esses deslocamentos (que tentam encobrir “lembranças negativas” por outras) não funcionam plenamente porque ocorrem *via discurso* e não são suficientes para fazê-lo esquecer. Quando afirma que casou e na própria madrugada de núpcias fugiu para Hamburgo “*levando* a perna ortopédica” (p. 43) [grifo nosso], Paul não emprega o verbo roubar nem similares. Narra o acontecido,

mas o faz através de um discurso “eufemizado”, atenuando sua gravidade ao utilizar um *tom ameno* que, entretanto, não diminui a culpa experimentada.

Porém, ao colocar *desvios* reiterativos em seu discurso, vale indagar: Paul desvia o assunto do leitor ou dele próprio? “Helga” parece se tratar de narrativa que mais esconde questões que o desagradam do que revela. No entanto, esse processo “revelação” x “tentativa de apagamento” se realiza com dubiedade, pois o apagamento em “Helga” se dá em relação ao furto, algo narrado de forma apressada, eufemística e sem maiores minúcias. Antes do furto, Paulo é detalhista. Lembra das férias alemãs, dos “tenros cogumelos dos bosques ou com as manhãs de bicicletas nas estradas impecáveis” (p. 37); do “aço das metralhadoras sem carga encostado no peito banhado de suor” (p. 38), e dos rótulos das latas de leite, que “tinha uma risonha vaquinha” (p. 40) – vocábulos e descrições pormenorizadas, ao passo em que o furto é descrito de forma abrupta.

As “lembranças encobridoras” ressaltadas – aqui não inteiramente como Freud as descreve²² – são beleza, pureza e senso ético de sua suposta amada. Seu relato atual se baseia, portanto, em recordações que ele “prefere registrar” porque as lembranças estão diretamente ligadas ao desejo de obter prazer e afastar os dados incômodos. Aliás, vale destacar que a relação entre esses dois *pólos* memória/prazer, esquecimento/desprazer norteia praticamente todos os estudos de Freud sobre o assunto. Mesmo antes da publicação de “O mecanismo psíquico do esquecimento” (1898), ele fez associações entre esquecimento e recalque, despreazer e culpa:

o material presente em forma de traços da memória estaria sujeito, de tempos em tempos, a um *rearranjo* segundo novas circunstâncias – a uma *retranscrição*. Muitas vezes, lutamos em vão precisamente contra lembranças que envolvem o máximo de despreazer. Foi por isso que chegamos à seguinte formulação. Se um evento A, quando era atual, despertou uma determinada quantidade de despreazer, então o seu registro mnêmico... possui um meio de inibir a produção de despreazer quando a lembrança é redespertada. Quanto mais freqüentemente a lembrança retorna, mais inibida se torna, finalmente, a produção de despreazer (Freud, 1987, págs. 254-6).

²² Em “Helga” não ocorre exemplo literal das lembranças encobridoras expostos por Freud, mas se aproximam, analogicamente, do encobrimento da lembrança “chocante” de Paulo.

E, de qualquer forma, narrar fatos pretéritos é *reconstruí-los*, ainda mais quando há implicações morais condenando negativamente indivíduos²³. No entanto, o fato de narrá-los não *redime* Paul de seu *erro*, tanto que não conseguirá esquecê-lo.

Com isso, vale a pergunta: Os “esforços” de Karsten em esquecer fracassam? Em princípio, sim, conforme o pressuposto freudiano, pois ele não teria esquecido, mas recalado fatos que retornam e lhe causam desprazer²⁴. Ao recalcar lembranças, a personagem teria “a intenção de retificar uma parte desagradável do passado” (Freud, 1986, p. 327), desejando encobri-la totalmente ou parte dela. No momento em que relata o passado, é assim que *age* Paul. Mas, até que ponto se pode afirmar que existe nele uma clara intenção de esquecer e encobrir a “verdade”? De fato, talvez Paul acabe *moldando* suas lembranças, algo oportuno e condizente com alguém que diz ter voltado ao Brasil “anistiado e rico” (p. 43). Contudo, essa *leitura* é

²³ Há duas formas comumente apresentadas nos estudos em torno da memória: A voluntária (aquela que busca registrar e reconstituir fatos do passado), como “Helga”, e a involuntária, aquela que convive com o esquecimento. Em *A inquietude da memória*, Marcelo Franz ressalta o caráter seletivo implícito na noção de memória voluntária, o que invalida a cobrança de “verdade”: “a memória é seletiva e intencional, e sendo assim, não pode ser entendida como reflexo direto do ‘real’ posto... O que se evoca não é bem a verdade factual. Não é bem o que ‘se passou’ e sim o que passou pelo ‘eu’ (sobre esse eu, dentro do eu), quando deixou-se ficar a ver o que se passava... O retrato memorialista quer estabelecer uma ordem causal, mesmo que forjada, não para recompor a ‘verdade’ dos fatos idos, mas para compor ‘uma’ verdade que seja interessante” (Franz, 2006, p. 8). Em *Proust*, Samuel Beckett adota a expressão “esquecimento voluntário” ao indagar: “Se escrever sobre si mesmo, se narrar o próprio passado, parece detonar uma memória involuntária, como Proust demonstrou... o mesmo processo não pode desencadear também, por oposição, um esquecimento voluntário?” (Beckett, 2003, p. 54).

²⁴ Em seu ensaio “Fixação em traumas – o inconsciente”, incluído em *Conferências introdutórias sobre psicanálise*, Freud afirma: “Acontece, com regularidade, que detalhes importantes desaparecem do quadro total de uma recordação... ou foram substituídos por falsificações da memória” (Freud, 1986, págs. 334-5). Seguindo a concepção freudiana, afirma Adélia Bezerra de Meneses em *Do poder da palavra – ensaios de literatura e psicanálise*: “A ligação entre ‘rememorar’ e ‘inventar’, tão entranhada no pensamento grego, manifesta-se, no entanto, não apenas em nível do mito. A Filosofia também a contemplará. Aristóteles, em seu Tratado ‘Da Memória e da Reminiscência’ desenvolve esse topos fecundo, que antecipa algumas das mais arrojadas afirmações da Psicanálise. Com efeito, não apenas o filósofo assevera que a memória brota da mesma parte da alma da qual brota a imaginação, e que ‘as coisas que são objeto da memória são também aquelas que dependem da imaginação’... Freud não dirá outra coisa, 24 séculos mais tarde, ao equiparar, em certos casos, realidade psíquica e realidade material. Ele vai mostrar que a memória não é confiável, que uma ‘lembrança’ pode ser ficção, que memória e imaginação se deixam contaminar pelo Desejo (Meneses, 1995, págs. 145-6). Da mesma forma, em *Memória e desejo*, Osmyr Faria Gabbi Jr. comenta: “Podemos ter recordações de coisas que nunca existiram, que só eram possíveis... existe um desejo da memória: evitar o desprazer” (Gabbi Jr., 1985, p. 12).

simplista porque embora seu discurso seja *construído* com adiamentos e sobreposições, lembranças analogicamente “encobridoras”, também está impregnado pela busca de alívio, em *acertar contas com o vivido*.

Freud afirma que: “não deve ser considerado como tal senão aquilo que o indivíduo nos relata, fazendo abstração de tudo aquilo que ele mesmo tenha esquecido ou deformado em suas lembranças” (Freud, 1986, p. 12). E, se Paul tenta dirimir o que o desagrada, esquecendo, encobrindo, *desviando*, vale também destacar sua *movimentação* em reverter o processo ao procurar um psicanalista. A “presença” desse profissional registra sua intenção em não só esquecer o furto, mas também reconstituir o passado, compreendê-lo de outro modo – ouvir e ser ouvido num processo de análise, obter alívio, demarcando uma insatisfação verbalizada que obtém forma ao ser escutada pelo analista (modo de recompor sua história e de reconstruí-la) e que desmascara os “esquecimentos parciais” apresentados.

O ANALISTA: ALÍVIO E DESMASCARAMENTO

Logo após afirmar não saber qual perna Helga “perdera”, Paul insere uma opinião do psicanalista que associa seus esquecimentos à autopunição. Após comentar mais uma vez a beleza de Helga e afirmar novamente que “ainda é cedo” para falar sobre a perna, ele introduz o terapeuta²⁵ – única personagem que integra seu presente. Através de sua escuta, ficamos sabendo dos comentários desse profissional que *aciona* uma noção mais clara dos aludidos esquecimentos e recordações de seu analisando. Apesar de citado poucas vezes, sua presença introduz “Helga” numa perspectiva psicanalítica, ligada às questões da memória e do esquecimento e, ainda, *deflagra* o provável sentimento de culpa de Paulo, algo que divide a crítica. De qualquer forma, o terapeuta influi nessa discussão porque sua “presença” revela o desejo da personagem em procurar auxílio para resolver questões do passado.

Nas três vezes em que é mencionado o analista tem a *função de nomear* atitudes da personagem (culpa, autopunição, expiação), o que o leva por vezes a “desmascarar” parte dos raciocínios do narrador. Segundo Karsten: “Acha meu analista que os esquecimentos parciais são freqüentemente formas sutis de autopunição” (p. 38); “quanto ao amor por Helga, afirma o analista que não passa de um recurso autopunitivo que resolvi imaginar” (p. 42), e por fim: “Hoje, o analista explica que simplesmente procuro e encontro, na insipidez da virtude, a punição de Paul Karsten e de seus camaradas” (p. 43). Assim, o terapeuta sugere que Paul não lembra porque seus esquecimentos são formas de se autopunir pelo que fez; tal sensação parece mostrar que ele nunca amou a jovem e que, no presente, procura viver “na insipidez da virtude” tentando expiar seu ato.

²⁵ É comum a presença de analistas e terapeutas na ficção de LFT. No romance *As meninas*, a “mãezinha” da personagem Lorena fica abalada com a morte do analista, o Dr. Francis, sugerindo um envolvimento amoroso com ele. Há ainda Ananta Medrado, a psicanalista da atriz Rosa Ambrósio que desaparece misteriosamente no romance *As horas nuas*. Conforme Claudia Regina Madeira: “Assim como em *As meninas*, Lygia trará à cena, em *As horas nuas*, a figura do terapeuta, referencial de equilíbrio para as personagens” (Madeira, 1999, p. 48).

O terapeuta não alimenta as opiniões nem concorda com o raciocínio de Paul, ao contrário. Ao expor suas hipóteses, assume a função de *desmascaramento* do analisando em relação ao passado. A terapia auxilia no processo em que a personagem tenta se “ver” e se mostrar, mas também *se esconder de si próprio*. O analista *age* como profissional que “cobra”, que relembra o roubo, reiterando, assim, o “deslize” cometido, *função* que remete Paul à necessidade de recordar, à nomeação e elaboração do que sente atualmente²⁶.

É visível a sensação angustiante em ter de encarar o (próprio) passado: “E dizer que durante anos não houve dia nem hora que Helga aparecesse no meu pensamento” (p. 38). O *tom* é amargo, de alguém que tentou *sublimar* um fato e não conseguiu. De fato, uma inquietação se adensa quando avançamos e percebemos a hesitação em revelar o furto – em “Helga” não há só um fato sendo camuflado, mas a dificuldade de o narrador em se *descobrir* e narrá-lo de forma explícita, sem eufemismos. Em seu discurso, há velamento, mas também amargura ao constatar não poder “impedir que a todo instante [Helga] cruze” (p. 38) o seu raciocínio, mostrando ser em vão seu esforço em tentar esquecê-la e mesmo *apagá-la*.

Parte da consciência do passado de Paul parece ter sido adquirida justamente devido à “presença” do analista, consultado na expectativa de remissão. É o terapeuta que escuta seus desacertos e sofrimentos, alertando-o para a sensação de culpa. Através de seu relato, Paul pode, afinal, *verbalizar* uma situação vivida há tempos, tentando *reelaborar* o passado. Ao narrar o roubo, mesmo que feito com adiamentos e esquecimentos, de qualquer forma, ele *reconstrói* o passado e busca, talvez, minimizar o *fantasma* da culpa que o atormenta. Ao relembrá-lo, com todas as implicações negativas, experimenta uma possível *libertação*, por isso seu relato assume caráter confessional – através dele, Paul se expõe para obter “tratamento e cura” no momento em que procura o analista, o ouve e cita suas avaliações. Logo,

²⁶ No livro *O mal-estar na civilização*, Freud afirma: “remorso é um termo geral para designar a reação do ego num caso de sentimento de culpa. Contém, em forma pouco alterada, o material sensorial da ansiedade que opera por trás do sentimento de culpa; ele próprio é uma punição, ou pode incluir a necessidade de punição” (Freud, 2002, p. 100). Em *Angústia, culpa e libertação*, Medard Boss afirma: “Quase todos os que procuram o psiquiatra, estão sendo intimamente corroídos, declarada ou veladamente, pela angústia e pela culpa” (Boss, 1981, p. 15), isso porque “cada angústia humana tem um *de que*, do qual ela tem ‘medo’ e um *pelo que*, pelo qual ela teme. Cada culpa tem um *o que* que ela ‘deve’ e um *credor* ao qual ela está devendo” (Boss, 1981, p. 26).

seu relato é importante porque comporta um desejo, na relação de “fala e escuta”, estabelecida entre analisando e analista, mesmo que não reconheça explicitamente ter errado ou estar arrependido. Nisso, há uma tentativa de *reorganização do vivido*, de restabelecer a sua identidade dividida e, a despeito de sua narrativa muitas vezes recalcar lembranças e substituí-las por outras, deve-se ressaltar o esforço da personagem em ser ouvido, ouvir e ao menos tentar atenuar sua culpa ao pretender viver na “insipidez da virtude”.

A personagem esconde e se *esconde* o tempo todo; há “lacunas” em seu discurso (como o conteúdo dos “cursos de aperfeiçoamento” feitos na Alemanha). Trata-se de um “eu” que oculta o passado através de lembranças, mas esse “eu” não é apenas fingimento ou máscara, parece lhe dizer o analista. Assim, mesmo se em “Helga” o narrador se revele mais pelo que esconde, seu relato funciona como forma de obter bem-estar, alívio que só não é maior devido à dificuldade (resistência?) em narrar “como tudo aconteceu” (p. 42), daí camuflar fatos, apresentar sua *versão* e recalcar lembranças por outras.

O psicanalista o apóia no sentido de reconhecer essas lacunas internas em busca de verbalização do que ele gostaria de negar. Assim, Paul pode discutir questões para além de sua culpabilidade criminal e *encarar* o passado tanto sem *subterfúgios de memória* quanto lingüísticos. É nesse sentido que a análise, *forma ordenadora* do vivido, assume grande importância em seu presente. É ela que pode reverter situações de encobrimentos e recalques a fim de estabelecer sua identidade e de fazê-lo encarar seus feitos (e erros) pretéritos. Nesse processo, o analista amplia a mera anunciação do furto e, com isso, a personagem “adquire consciência” e supera a própria afirmação inicial, quando diz não saber porque Helga insiste em sua lembrança. O conto deixa antever a mudança de atitude e o analista é decisivo como instigador do processo.

O protagonista se configura ambíguo, *oscila* entre culpa e justificativa, lembrança e esquecimento, tentativa de remissão e mera constatação de “fatalidade”. Como “defesa”, tenta *apagar* imagens, datas e situações, ao passo que destaca outras menos importantes. Nesse processo diz esquecer parte do passado, mas o

analista é a *instância* que *pontua* suas tentativas de encobrimento, quando, por exemplo, ele elogia Helga e diz amá-la.

A “presença” do profissional é importante porque significa “esclarecimento”, ao mesmo tempo que o impulsiona a mudar, colaborando com o entendimento de seu passado – “virtude” e “vida exemplar” significam não só remissão, mas “libertação”. Ao descrever o passado, Paul “se mostra” ao outro e adquire consciência do “erro”, esperando certa transformação. O próprio ato de falar (e de ouvir), instigado pelo analista, deflagra a consciência em torno de um discurso *construído* através de recuos e subterfúgios, revela seus “esquecimentos parciais” e *coloca* a discussão sobre culpa, conceito recorrente na psicanálise e ponto que divide a crítica a respeito do conto “Helga”.

CULPA, CONFISSÃO E CASTIGO: A “ABORDAGEM” DE NIETZSCHE (E FREUD)

Creio que seria pertinente aqui a aproximação de dois “pensamentos”, de Sigmund Freud e Friedrich Nietzsche²⁷ em um ponto, naquele que concerne tratar da questão esquecimento e lembrança não apenas com implicações psíquicas, mas também morais. Para ambos, o esquecimento será sempre um ato de defesa psíquica, mas ao que tudo indica as semelhanças acabam aí. Freud constrói uma visão do esquecimento próxima do recalque e da culpa²⁸, ao passo que Nietzsche o ressalta como algo positivo e necessário.

Se para Harald Weinrich, o esquecimento após Freud “perdeu a inocência”²⁹, para Nietzsche a memória é algo pernicioso, acúmulo de experiência que significa força imobilizadora (castradora), condenável por ser contrária à liberdade, possível via esquecimento. Para alcançar tal liberdade, o ser humano “precisa esquecer” e se desvencilhar de suas amarras sociais. Nietzsche “defende o esquecimento”³⁰ como

²⁷ Afirma o tradutor de Nietzsche, Paulo César de Souza: “De fato, pode-se dizer que *Genealogia da moral* é o mais ‘psicanalítico’ dos textos de Nietzsche. Seria proveitoso um estudo comparativo sobre a *Genealogia* e o *Mal-estar*. Tal como o sacerdote, o psicanalista – num determinado sentido sucessor dele – é um especialista em sofrimento. Os dois livros se ocupam principalmente do sentimento de culpa, a tal ponto que os seus títulos são intercambiáveis” (Nietzsche, 2004, p. 171).

²⁸ O conceito de culpa em alemão citado por Freud tem duplo significado – *schuld* designa culpa, mas também dívida.

²⁹ Em *Lete – Arte e crítica do esquecimento*, Harald Weinrich afirma: “Com Freud, o esquecimento perdeu sua inocência. A partir de então, aquele que esqueceu ou quer esquecer alguma coisa tem de justificar-se e estar preparado para uma pergunta – possivelmente penosa – sobre o motivo porque esqueceu, tanto mais quanto mais intensamente ele estiver convencido de que seu esquecimento não precisa de nenhuma justificativa, pois ele simplesmente esqueceu algo... O motivo universal que segundo ele pensa está por trás de todos os casos isolados de esquecimento, e é tenazmente procurado como ‘a intenção secreta do esquecedor’ no tratamento psicanalítico e tem de ser trazido à luz, é o motivo do desprazer (Unlust). O que me é desagradável, aborrecido, penoso, culposo, isso esqueço com gosto e com facilidade, e dessa maneira atinjo meu objetivo psíquico: ‘Evitar o desprazer’. É sabido que Freud designa exatamente esse motivo tão estimulante do desprazer como repressão... A genial descoberta de Freud consiste em que se imagina que esse reprimido/esquecido não desapareceu simplesmente nem foi resolvido, mas continua agindo como inconsciente, trabalhando, rumorejando e assustando a alma” (Weinrich, 2001, p. 188).

³⁰ Ver “Culpa, má consciência e coisas afins”, segundo ensaio do livro *Genealogia da moral* (2004).

força que traria paz, equilíbrio e bem-estar psíquico, necessários à saúde mental do indivíduo, sobretudo, aquele corroído pela culpa:

Esquecer não é uma simples *vis inertiae* [força inercial], como crêem os superficiais, mas uma força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido, graças à qual o que é por nós experimentado, vivenciado, em nós acolhido, não penetra mais em nossa consciência... Fechar temporariamente as portas e janelas da consciência; permanecer imperturbado pelo barulho e a luta do nosso submundo de órgãos serviais a cooperar e divergir; um pouco de sossego, um pouco de *tabula rasa* da consciência, para que novamente haja lugar para o novo... – eis a utilidade do esquecimento, ativo, como disse, espécie de guardião da porta, de zelador da ordem psíquica, da paz (Nietzsche, 2004, p. 47).

A lembrança de Helga insiste na memória de Paul por *surgir*: “antes do momento exato em que devia comparecer” (p. 39), o que não lhe permite “ter paz”. Se conseguisse esquecer, talvez ele “fechasse” as “portas da consciência” como propõe Nietzsche e alcançasse “um pouco de sossego”.

Ainda segundo o filósofo, relembrar é remoer culpas, algo paralisante porque dependente de determinada moral vigente, sentimento desnecessário ao reforçar uma ordem social pré-estabelecida. Assim, a culpa é um *modelo cultural* que precisaria ser urgentemente “reinventado”, a fim de libertar os homens. Nietzsche acredita numa “nova moral”³¹, livre de culpas e castigos, isso porque no entender do filósofo relembrar é sempre algo negativo, repositório de dor e sofrimento:

Grava-se algo a fogo para que fique na memória: apenas o que não cessa de *causar dor* fica na memória’ – eis um axioma da mais antiga (e infelizmente mais duradoura) psicologia da terra... é o passado, o mais distante, duro, profundo passado, que nos alcança e que refluí dentro de nós... Jamais deixou de haver sangue, martírio e sacrifício quando o homem sentiu a necessidade de criar em si uma memória (Nietzsche, 2004, p. 50).

Em Nietzsche, memória e culpa andam juntas, são mostras da decadência social que provoca os indivíduos e ao mesmo tempo lhes impõe culpa e castigo

³¹ “Ser humano é ser antes de tudo moral” (Nietzsche, 2004, p. 170), afirma o organizador Paulo César de Souza que assina o posfácio de *Genealogia da moral*.

diante de qualquer ato desaprovador. Para ele, nenhum castigo é compensador; por isso o esquecimento é a única “defesa” possível.

Weinrich³² comenta essa proposição:

Na má consciência do sujeito a culpa está presente como vigia de lembrança. A opinião pública também sabe disso, na medida em que foi estabelecida uma ordem jurídica que tem uma memória sensível para todas as infrações da mora, portanto para a culpa. Só o castigo legalmente estabelecido faz esquecer a culpa, e depois disso a vida pode continuar sem o ônus negativo na memória... em Nietzsche, constatamos que com a indagação pela memória e o esquecimento se levanta quase inevitavelmente a questão moral. Portanto não se trata apenas daquilo que nós – com ou sem arte – *podemos* lembrar ou esquecer, mas também daquilo que – com ou sem arte – *precisamos* absolutamente lembrar, e talvez, ou talvez não, *devemos* esquecer (Weinrich, 2001, págs. 184-5).

Assim como a culpa, os seus correlatos, a punição ou o castigo, seriam também dispensáveis porque para Nietzsche quem mais “ganha” com o castigo é o sadismo de quem o exerce. “O castigo doma o homem”, afirma o filósofo, ressaltando o esquecimento como algo positivo, consolador. Ele se opõe à idéia de castigo e de punição como valores moralistas, pois: “entre prisioneiros e criminosos o autêntico remorso é algo raro ao extremo, as penitenciárias e casa de correção *não* são o viveiro onde se reproduz essa espécie de verme... o castigo endurece e torna frio; concentra; aguça o sentimento de distância; aumenta a força de resistência” (Nietzsche, 2004, p. 70).

De todo modo, a ordenação dos sentimentos da personagem Paul Karsten não ocorre com clareza (“ordenar os sentimentos é para mim totalmente impossível”, p. 42) porque sua “volta ao passado” é ambígua, repleta de lacunas, recuos, esquecimentos. A ambigüidade não só diz respeito em relação ao passado, mas também à própria identidade, sujeito cindido entre duas nações, culturas e sentimentos (amor e ódio, culpa e crueldade).

³² Weinrich compara a filosofia de Nietzsche com a poesia de Valéry, de louvação ao esquecimento: “Olhando bem, Valéry considera de bom alvitre distinguir um ‘esquecimento de perda’ (oubliperte) de um esquecimento positivo, que em muitos aspectos lembra o esquecimento curativo e intelectualmente higiênico de Nietzsche” (Weinrich, 2001, p. 205).

Desde o início, o narrador já parece indicar que não vai contar a história de Helga, mas a da sua perna, “uma só”, revelando, com isso, um traço perverso que lhe permite se referir a ela de forma amena e (supostamente) carinhosa. Mas isso será *diluído* ao longo do conto. Já no começo, ele afirma que Helga era “una, uma, única, apesar de ter uma só perna” (p. 37). Em seguida, ela é comparada, ironicamente, a “tenros cogumelos dos bosques ou com as manhãs de bicicleta” (p. 37). Os primeiros podem ser associados a tocos, com apenas uma base de sustentação, enquanto bicicletas são transportes, objetos móveis que designam liberdade, deslocamento, mobilidade, algo difícil de ser realizado por alguém com apenas uma perna.

A linguagem irônica, às vezes sub-reptícia e camuflada da personagem, suscita controvérsia na crítica, que o julga sob a ótica moralista e o condena, daí os questionamentos sobre sua culpa³³ e a credibilidade de seu discurso, uma vez que ele “lembra do que quer”, conforme Alfredo Leme Coelho de Carvalho (2003). Um discurso, portanto, de alguém que não quer relembrar fatos moralmente desabonadores, mas que se vê, no presente, às voltas com lembranças que o “perseguem”. No entanto, o conto está perpassado por essa sensação ambígua em relação ao passado e a sua “identidade”, o que o faz resistir às lembranças, engendrando um discurso enviesado, que “não se mostra” inteiramente, talvez por isso Carvalho não creia num eventual sentimento de culpa nem numa provável sensação de autopunição, porque, diz ele, o relato de Paulo mais esconde do que revela e apenas conhecemos sua *versão*. E, como é Karsten quem narra, ele “é, a seu modo, um advogado em causa própria” (Carvalho, 2003, p. 10).

Conforme Carvalho, o relato de Paul deve ser questionado ainda porque em nenhum momento ele chega a convencer estar de fato arrependido. Seguindo seu raciocínio, Karsten seria um “fingido” que tenta sugerir culpa para diminuir a *pequenez* de seu ato. Ou seja, ele “mente” e, portanto, sua *versão* do que aconteceu pode ser considerada suspeita, levando o leitor a indagar até que ponto Paul Karsten

³³ Em *Inocência e experiência: os ritos de passagem em Lygia Fagundes Telles*, Roberta Hernandez Alves afirma que LFT escreveu: “muitos contos em que personagens adultas são atormentadas por lembranças do passado devido geralmente à culpa, ou por sentirem inveja de outrem ou por terem sido responsáveis por algum desastre na vida de outrem, geralmente alguém muito querido” (Alves, 1998, p. 10).

realmente se sente culpado³⁴. Esse raciocínio o recrimina e o condena como responsável pelas desgraças de uma família, agravando-se por ele não ter *agido* no sentido de reparar o passado. Por fim, Carvalho analisa o conto a partir da “vulnerabilidade” da família alemã, pai e filha vítimas sem condições de reação, frente a Paul, que demonstra em seu relato um leve *tom* irônico.

Mas, vale indagar, se esse suposto *tom irônico* não seria mero *mecanismo de defesa* engendrado pelo narrador? Afinal, a despeito de evitar mencionar o furto, ele acaba reconhecendo que “o ato de raça de senhor alemão” (p. 43) não o deixa viver em paz, daí a tentativa de “tornar-se um cidadão exemplar” (p. 43) no presente e a busca (aparentemente vã) em “viver na insipidez da virtude”. É visível a sensação de *mal-estar* revelada lenta e sofregamente à medida que lembra; por isso seu relato é importante por se basear na busca de libertação e eliminação de culpa. Para ele, lembrar é expor parte de um passado que precisa ser *resolvido* de alguma forma, daí o processo de um ser dividido porque narrar o impulsiona a reconhecer o erro e, talvez, em mudar. Assim, contar (mesmo com recuos, silêncios, *desvios*) traz alívio, dirimindo ao menos parte da culpa.

Sujeito dividido, não bastou para Paul Karsten assumir o nome brasileiro, Paulo Silva Filho, pois no presente é um descrente tentando ser um “cidadão exemplar”. Aqui, a hipótese de Carvalho merece ser discutida, pois, a despeito de a personagem não demonstrar claramente estar arrependido, percebe-se seu *tom* atormentado,

³⁴ Carvalho (2003) segue a premissa teórica de “O narrador infiel”, às vezes presente em relatos feitos na primeira pessoa do singular, cujo exemplo conhecido é o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Para Carvalho, Paul (re) cria uma *versão* não confiável, *infiel* ao que aconteceu. Assim, sua narração não seria confiável por distorcer e não apresentar seus sentimentos perante os fatos, ao contrário. Segundo Carvalho, a personagem encobre, mente e manipula conforme seus interesses. Ou seja: “em Karsten, os traços que sobressaem, presentes em todos os lances importantes do enredo, são as suas características morais. Péssimas, naturalmente, e apenas atenuadas, nas suas aparências, por ser ele o narrador” (Carvalho, 2003, p. 6), o que, segundo ele, invalida seu relato por ser “suspeito”, defensivo em excesso. Ainda segundo Carvalho: “Em primeiro lugar, o crime foi cometido contra vítimas indefesas: uma pobre moça mutilada e um homem precocemente envelhecido. O aparelho roubado era essencial à felicidade da moça, uma vez que lhe permitia um andar quase normal, e era, naquelas circunstâncias, impossível a sua substituição. É particularmente revoltante a escolha da noite de núpcias para a prática do crime. A não referência a qualquer conflito íntimo naquela situação sugere o cálculo frio da ocasião materialmente mais fácil para que se executasse o roubo... Vemos, pois, que o arrependimento de Karsten é tardio e ineficaz, pois que não resulta em nenhuma ação reparadora... Chegamos assim à conclusão de que o *tom* humilde e arrependido de Paul Karsten nada mais é que a máscara que para si fez, próprio como aos seus leitores” (Carvalho, 2003, págs. 10-11).

mesmo que distante e impassível, como já descrito. Se há ambigüidade em relação ao passado, a sua configuração de sujeito e a seus sentimentos fica claro, entretanto, o quanto a lembrança de Helga ainda o angustia, sendo difícil para ele narrar: “sei que agora que resolvi evocá-la não posso impedir que a todo instante ela cruze estas linhas antes do momento exato em que devia comparecer” (p. 38). Se não há autocomiseração da sua parte, culpa nem angústia por que ele reluta tanto em descrever o roubo? É visível seu esforço em adiá-lo: é “cedo para falar sobre a perna que vai exigir explicação” (p. 37); “mas é cedo. Por enquanto é preciso dizer como foi possível acontecer o que aconteceu” (p. 38). A despeito de ter voltado ao Brasil “anistiado e rico” não há efusividade em seu relato. Ao contrário, o tom é triste, talvez por vir acompanhado pela mediação psicanalítica que *aciona* sua sensação de culpa.

Ao contar que “o fim de Paul Karsten” (devido à mudança Alemanha/Brasil), deixar a “identidade alemã” e assumir o “nome brasileiro” não bastaram para estabelecer uma “vida de virtude” nem para “expiar o crime do jovem Paul” (p. 43), ele parece comprovar o equívoco em viver tentando esquecer. Voltar às raízes brasileiras e assumir o nome brasileiro não *apagaram* o furto da memória nem expiaram o crime cometido “fora do lugar e com a pessoa errada” (p. 43). Vale atentarmos que essa reflexão ocorre na terceira pessoa. Mas, ao mesmo tempo em que lhe permite *pensar* sobre o ocorrido, o *tom reflexivo* e de autocrítica parece crescente: “engano ainda pensar que o fim de Paul Karsten foi uma solução. Alguns anos mais tarde, Paulo Silva Filho voltou para o Brasil... um homem de pouca fé e imaginação amortecida” (p. 43). É como se na terceira pessoa ele se *olhasse no espelho*, num esforço de maior aproximação que distanciamento, e procurasse, hoje, a “identidade brasileira” perdida (de Paulo Silva Filho) para, com ela, entender as razões do crime praticado. A terceira pessoa serve como *espelho* – “distanciando-se” ele “se vê melhor”, pode se “confessar” e compreender que não bastou retornar ao Brasil.

Na última frase do conto (quando o narrador “retorna” à primeira pessoa), ele insere a última opinião do analista: “Hoje, o analista explica que simplesmente procuro e encontro, na insipidez da virtude, a punição de Paul Karsten e de seus camaradas” (p. 43), sugerindo que seu sentimento de culpa deveria se estender ao período e ser “dividido” com “seus camaradas”, provavelmente, nazistas que o

influenciaram nos “cursos de aperfeiçoamento” realizados nas férias da adolescência. Com isso, o narrador parece assumir sua culpa, mas também a atribui à situação histórica. Enfim, após revelar o ato, ele *encara* o passado e a si próprio; permitindo que o relato *assuma* sentido de alívio e de *abertura à lembrança*. De todo modo, a personagem parece adquirir consciência, mas continuará *reelaborando* o passado com subterfúgios, sem contar “como tudo aconteceu”.

Nessa discussão de esquecimento e lembrança, culpa³⁵ e moral, há *redenção* para Paul Karsten? Parece que sim, quando ele mesmo aponta uma “saída” ao relembrar e revelar (embora só no desfecho) parte do passado, certamente fazendo disso *mecanismo de solução*, obtido *via linguagem* – “falando”, descrevendo, relatando, ele pode tentar se livrar da culpa, uma vez que nada eliminará seu *gesto*. Por isso, mais importante que “comprovar” sua eventual sensação de culpa (vale lembrar o processo psicanalítico em que o analisando *recupera* uma história do passado e a *reconstrói por meio do discurso*, seguindo o processo de memória como *elaboração* e *construção* sugeridas por Freud), tentamos detectar algumas tentativas de adiamento, encobrimento e desvelamento, atribuídas a esquecimentos de que ele mesmo tem consciência.

Não importa afirmar ou negar a (própria) culpa, “tanto faz”, sendo mais decisivo as tentativas de encobrimento e reparação engendrados pelo discurso do sujeito. Cremos que o narrador de “Helga” *oscila* entre esses “pólos”, não tão antagônicos assim, como, de resto, a maioria daqueles que sentem algum tipo de culpa – ao confessar que durante anos não esqueceu Helga. Paul sugere viver atormentado por lembranças.

Sob o “julgamento” de uma lembrança que lhe “cobra” uma “dívida” com o passado, ele busca “solução” ao “falar”, algo difícil, mas que resulta em “crescimento”, por isso concordamos com Claudia Regina Manzolillo Madeira (1999): a narrativa é para a personagem não apenas encobrimento e recalque, mas também *revelação*, no

³⁵ Segundo Cibele Prado Barbieri no ensaio “Que culpa tem o eu...?”: “Podemos então distinguir uma culpa consciente, que aparece na análise como sentimento de culpa, o *mea culpa*, seja para afirmá-la ou para negá-la, tanto faz. A negação se presta a certificar a verdade do sujeito e também seu correlato de culpa como consciência moral” (Barbieri, 2001, p. 29); já Dulce Duque Estrada afirma no ensaio “Culpa e desculpa”: “o sujeito ao dizer-se culpado sinaliza pronto a lavar as mãos, e é isso que verificamos sempre, de Pilatos a Lady Macbeth. A culpa é sempre impotente” (Estrada, 2001, p. 73).

momento em que procura um analista, cita seus prognósticos e, afinal, revela o furto. A despeito de a crítica “questionar” até que ponto prevalece o sentimento de culpa da personagem, há em seu relato a intenção de *enfrentar fantasmas que insistem na memória*, de *elaborar* culpas e situações anteriores. O narrador se *movimenta* nesse sentido – narrar por si só parece lhe trazer alento, catarse (mesmo que momentânea) e possivelmente lhe oferece remissão³⁶.

No caso específico do conto “Helga”, o leitor pode *viver um impasse*: Após “descobrir” o furto de uma perna mecânica revelado por um homem que elogia o tempo todo sua amada é compreensível a imediata recriminação e pronta recusa do gesto. De qualquer forma, Paul relata o passado na tentativa de esquecê-lo. Mesmo dividido entre lembrar e esquecer, relato e “mentira”, o desejo é contar o furto a fim de superá-lo, *apagá-lo* definitivamente. No entanto, fica a pergunta: a personagem obteve sucesso nessa empreitada de esquecimento? Provavelmente não, uma vez que insiste a memória da culpa.

Interessou-nos aqui apreender um sujeito dividido (entre países, sentimentos e ação); as implicações futuras de sua aprendizagem na Alemanha e o *despertar* de seu conteúdo nazista; adiamentos e deslocamentos em seu discurso; o contexto histórico e o papel do terapeuta em seu presente, privilegiando traços em torno da abordagem teórica do recalque e da lembrança encobridora sob a ótica psicanalítica. O caráter *oscilante* da personagem “provoca” o leitor, sobretudo aquele que divide o mundo entre o *bem* e o *mal* – aí está um dos maiores desafios de se ler o conto “Helga”; situação, aliás, quase similar, a de uma personagem pretendendo esquecer algo, também encontrada no conto “Natal na barca”.

³⁶ Conforme Claudia Regina Manzolillo Madeira: “A narrativa funciona para Paul/Paulo... como um ato de confissão e expiação de culpa... O conto ‘Helga’ recupera as recordações de Paul Karsten, novamente investido na identidade de Paulo Silva Filho, que tenta purgar-se da culpa que nunca o abandonara” (Madeira, 1999, p. 19).

1. 1. Apagamento da memória em “Natal na barca”

SILÊNCIO E ESQUECIMENTO NA NOITE DE NATAL

“Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca. Só sei que em redor tudo era silêncio e treva” (p. 105), assim começa o conto “Natal na barca”³⁷, aberto pela frase de negação a algo que ocorreu e que a narradora afirma não querer lembrar. Ela evita discorrer sobre os motivos que a levaram até uma barca numa noite de Natal; aliás, até o desfecho da narrativa não haverá explicação sobre sua presença na barca. O que decerto ela relembra a contragosto é a companhia, naquela noite, de uma outra mulher, professora primária, dona de uma escolinha em uma comunidade ribeirinha chamada Lucena e que carregava no colo uma criança enferma. Além das duas e da criança, a barca que atravessa um rio em noite silenciosa leva ainda um velho bêbado que passa a viagem deitado e falando sozinho.

A narradora parece se encontrar na barca não por acaso, ou seja, deve ter escolhido a embarcação tosca e desconfortável como “refúgio”, lugar onde encontraria “silêncio e treva” (p. 105) em plena noite de Natal. Porém, mesmo assim, afirma que se “sentia bem naquela solidão” (p. 105) – a impressão é que estava ali porque *queria* manter-se sozinha, distanciada de qualquer contato humano, tanto que pensou em falar com a mulher, mas se manteve calada (“e até aquele instante não me ocorrera dizer-lhe qualquer palavra”, p. 105). Quis preservar o silêncio e as sombras, passando despercebida, uma vez que a simbologia em torno do nascimento de Jesus Cristo não faz parte de seu repertório. Ao contrário, aparentemente, é a única passageira que não tem motivos objetivos para estar ali justo na noite de Natal,

³⁷ Um dos contos mais analisados e discutidos da autora, a crítica tem se voltado para a abordagem religiosa e de simbologia cristã de “Natal na barca”, algo que nosso trabalho não almeja perseguir. Em *Lete – Arte e crítica do esquecimento*, Harald Weinrich cita: “De acordo com as palavras do salmista (S. IX, 18), o Inferno está destinado aos pecadores que esqueceram de Deus (*conventantur peccatores in infernum, omnes gentes quae obliviscuntur Deum*), mas eles ainda podem se salvar, ainda que tarde na vida, voltarem a lembrar-se de Deus” (Weinrich, 2001, p. 62).

demonstrando, com isso, não se “importar” com a data, a qual certamente não tenciona festejar.

A mulher afirma que desejava passar a noite admirando “o sulco negro que a embarcação ia fazendo no rio” (p. 105), isto é, intenta “cultivar” certa melancolia numa barca quase vazia – fato que parece ter sido “provocado” intencionalmente. Ela não se encontrava ali por acaso, mas optou por não só *negar* a noite de Natal e não comemorá-la como também passá-la na barca, forma de “esquecer a data” e também *apagar-se*. No entanto, a despeito de querer permanecer calada, acabará travando um “diálogo” um tanto estranho com a mulher que segurava a criança no colo. Sua resistência em lembrar dessa noite de Natal talvez se deva à inesperada companheira de viagem – a mulher que lhe conta sua vida repleta de eventos tristes – e que rompe com seu desejo de silêncio e solidão.

A narradora, que não via sentido nem necessidade de conversa (“nem combinava mesmo com a barca tão despojada, tão sem artifícios, a ociosidade de um diálogo... o melhor era não fazer nada”, p. 105) e que preferia passar a noite calada e indiferente, acaba provocando um diálogo ao tecer um breve comentário sobre a temperatura da água do rio (“tão gelada – estranhei, enxugando a mão”, p. 106). A partir daí tem início uma conversa quase ríspida entre ela e a mulher, que prontamente observa: “mas de manhã é quente” (p. 106). Constrangida, surpresa, ela silencia porque não tenciona aproximação. Contudo, logo surge a primeira questão feita pela outra, à guisa de conversação: “De manhã esse rio é quente... Quente e verde, tão verde que a primeira vez que lavei nele uma peça de roupa, pensei que a roupa fosse sair esverdeada. É a primeira vez que vem por essas bandas?” (p. 106). Aí começa não exatamente um diálogo, mas um solilóquio, longa “escuta” por parte da narradora.

Ela se incomoda tanto com a idéia de começar uma conversa com a professora que desvia “o olhar para o chão de largas tábuas gastas” (p. 106) e não responde a pergunta. Rapidamente formula outra questão, forma de evitar responder e de discorrer sobre sua vida: “respondi com uma outra pergunta: – Mas a senhora mora aqui por perto?” (p. 106). Desse modo, evita falar sobre si, não se mostra nem se expõe, porque se respondesse provavelmente teria de se identificar, contar sua vida e

explicar o motivo pelo qual estava na barca. Ao perguntar algo à mulher não há qualquer desejo de aproximação nem de demonstrar interesse nela, mas evitar estreitar “os tais laços humanos” (p. 107) que ameaçam envolvê-la: “Conseguira evitá-los até aquele instante. Mas agora não tinha força para rompê-los” (p. 107).

A mulher explica que está indo a um médico, sugestão do farmacêutico de sua cidadezinha para averiguar a enfermidade de seu filho e começa então um longo depoimento em torno de sua vida, seu ex-marido e filhos. O primeiro episódio relatado é a morte do filho de quatro anos: “o meu primeiro morreu o ano passado. Subiu no muro, estava brincando de mágico quando de repente avisou, vou voar! A queda não foi grande, o muro não era tão alto, mas caiu de tal jeito... Tinha pouco mais de quatro anos” (p. 107); e, por fim, o abandono do marido (“faz seis meses”) “por outra mulher”. Mas a narradora não quer dividir notícias, muito menos tristes, por isso tenta mudar de assunto: “Era preciso desviar o assunto para aquele filho que estava ali, doente, embora. Mas vivo” (p. 107). No entanto, a professora prossegue narrando a história do filho morto, o que deixa a outra desnorteada: “queria ficar só naquela noite, sem lembranças, sem piedade” (p. 107) ao perceber que se inicia uma possível aproximação entre ambas.

O conto “Natal na barca” é todo construído a partir das lembranças não da narradora, mas da professora: É a mulher quem lembra e faz um longo testemunho. É significativo que de tanto falar ela acabe “substituindo” a memória da narradora, alguém pretensamente mais inteligente, mas que não quer recordar nem mencionar nada sobre sua vida, pretendendo realizar um *apagamento* de qualquer tipo de recordação (futura) – em seu caso, não há nem mesmo esquecimento “involuntário”. Até o final não se saberá sequer seu nome, estado civil ou profissão, mantendo esse *ocultamento* que revela intenção de evitar se expor, falar e criar vínculos. Mas, aos poucos, essa resistência será vencida, encarada e relatada como algo aparentemente *positivo* não só para a mulher que conta sua vida mas também para ela que, afinal, acaba relembrando o encontro das duas. E relatando-o.

Ao ler o conto é possível observar que importa mais essa breve “relação” estabelecida entre essas duas mulheres numa travessia, esse *choque de experiências*, que a eventual queda de máscaras ou *desvelamento* da narradora, pois

a ausência total de informações sobre ela é, de certa forma, suprida e ocupada pela professora com seu relato de dissabores, angústias, expectativas e até um sonho.

Seu *testemunho* incessante e caudaloso (como o rio) encontra na narradora uma *escuta* insatisfeita, irritadiça, nervosa, impaciente, quase forçada, uma vez que não pretende (quase até o desfecho da narrativa) estabelecer vínculos afetivos com ela. Ao ouvir, sente-se *invadida*, única do barco a dividir questões de âmbito pessoal isso porque não há, ao menos no início, interesse em compreender ou sequer dividir a dor alheia; perceber, por exemplo, o *sentido de catarse* e de alento que a narração tem para a mulher, uma vez que esta provavelmente se encontra sozinha, sem interlocutores e o momento da travessia, face a uma vida de limitações e sacrifícios, lhe pareça oportuno para contar sua vida, mesmo que a uma estranha.

Vale destacar ainda que se trata de uma professora, pessoa acostumada a contar e ouvir histórias. Sua atitude certamente tem a ver com a prática da tradição oral, que ainda não foi totalmente abolida nas pequenas cidades, regiões rurais e ribeirinhas. Discorrer sobre a própria vida está de algum modo relacionado ao rio, lugar de convívio humano, mas também de mistério, de exploração do imaginário coletivo, reduto de histórias e lendas que, afinal, permitem a manutenção da oralidade.

O desejo de *não ouvir* reiterado tantas vezes pela narradora tem a ver com uma provável *defesa* para não se envolver com problemas externos e situações que julga não ter a ver. O *embate* repercute entre esses *dois mundos* – um, de ordem urbano, sugerindo um comportamento racional, ascético, ególatra, fechado, polido; outro, rural, provinciano, aparentando ser mais íntimo, rudimentar, premente de religiosidade. Essas diferenças provocam um *choque* de contextos ao explicitar diversos desníveis (de ordem cultural, social, crença etc.), ampliando a quase ausência de comunicação, afinal, *quebrada* pela mulher, ignorante de protocolos sociais mais rígidos e formais. São contextos separados por diferenças de classe, de formação, estrutura familiar e *visão de mundo* e que, talvez, só tenham tido alguma aproximação não devido ao interesse ou sensibilidade despertados na narradora, mas pela sua impossibilidade de se desvencilhar do local – talvez só por isso tenha ocorrido a *escuta*, mesmo que a contragosto.

O *repisar* dessa mãe que narra diversos acontecimentos negativos surpreende a narradora, que, desde o início da viagem, não queria formar vínculos. Em princípio, reagindo asperamente, e, em seguida, ao estabelecer contato com a mulher, notam-se, entretanto, mudanças na sua atitude, quando passa de observadora à *ouvinte*. Sua resistência começa a se desfazer ao ouvir o relato da mulher sobre o estado de saúde da criança. Ainda assim permanece a irritação por essa espécie de *cumplicidade* devido ao *desfiar* de histórias da outra, sua resignação e, sobretudo, fé perante a dor e o sofrimento, elementos que a surpreendem e perturbam. A resistência se deve por não querer dividir uma história que poderá permanecer (na memória) e lhe provocar uma possível transformação, pondo fim ao seu silêncio e distanciamento.

“FIM DO ESQUECIMENTO”: RENASCIMENTO E TRANSFORMAÇÃO

Ao ouvir a companheira, a narradora passa da indiferença (que parece ter ainda caráter elitista diante das observações feitas em relação ao “bêbado esfarrapado”, à mulher e sua “pobreza que espiava pelos remendos da sua roupa”, p. 108)³⁸ para a irritação (“uma obscura irritação me fez sorrir”, p. 108) devida, sobretudo, ao conformismo da mulher. Com tantos fatos negativos arrolados qual a razão para essa professora demonstrar tanta confiança? Parece se perguntar.

A narradora não consegue entender como a outra, a despeito de tanto sofrimento, consegue preservar a doçura, a confiança, a dignidade, a firmeza (“suas mãos destacavam-se exaltadas sobre o xale preto, *mas o rosto era tranqüilo*” [grifo nosso], (p. 106), assim como, o “queixo agudo era altivo, *mas o olhar tinha a expressão doce*” [grifo nosso] (p. 106); “sem a menor revolta, confiante” (p. 108). E então passa a questionar o que mantém essa mulher segura, uma vez que não percebe apatia nem razão para ela aparentar tamanha segurança: “ali estava sem a menor revolta, confiante. Intocável. Apatia? Não, não podiam ser de uma apática aqueles olhos vivíssimos” (p. 108). Espanta-se ao constatar a aparente resignação: “Incrível. Ia contando as sucessivas desgraças com tamanha calma, num tom de quem relata fatos sem ter participado deles realmente” (p. 108); em seu raciocínio, conformismo somado à pobreza.

Intrigada com tal reação, a narradora interrompe o relato da mulher e intervém:

- A senhora é conformada.
- Tenho fé, dona. Deus nunca me abandonou.
- Deus – repeti vagamente.

³⁸ Algumas observações deixam claro haver diferença de classe social entre as duas, sendo a narradora de classe mais abastada, daí uma eventual postura elitista. Logo no início irá pretextar que o fato de estar numa embarcação “tão... sem artifícios” (p. 105) e de “madeira carcomida” (p. 105) são impeditivos para se travar um diálogo: “Nem combinava mesmo com a barca tão despojada... a ociosidade de um diálogo” (p. 105); além de destacar por mais de uma vez estar diante de uma mulher cujas “roupas puídas” (p. 106) eram “revestidas de um certo caráter” (p. 106). A pobreza da mulher surge como mais uma barreira: “como se não bastasse a pobreza que espiava pelos remendos de sua roupa, perdera o filhinho, o marido e ainda via pairar uma sombra sobre o segundo filho que ninava nos braços” (p. 108).

- A senhora não acredita em Deus?
- Acredito – murmurei. E ao ouvir o som débil da minha afirmativa, sem saber por que, perturbei-me (Telles, ABV, p. 108).

A narradora se perturba ao “descobrir” que o que move a mulher não é nenhum motivo racional. O “conformismo” é explicado a partir de sua alegada crença em Deus: “agora entendia. Aí estava o segredo daquela confiança, daquela calma. Era a tal fé que removia montanhas...” (p. 108). Reage irônica ao constatar que a confiança da professora se baseia na “tal fé que removia montanhas” (p. 108), reforçada pelo relato de um sonho em que a mulher teria se “encontrado” com o filho morto, depoimento que a desnorteia ainda mais: “vi o meu menino brincando com o Menino Jesus no jardim do Paraíso. Assim que ele me viu, parou de brincar e veio rindo ao meu encontro e me beijou tanto, tanto” (p. 108) ³⁹.

Ao conhecer o sonho da mulher, a narradora não sabe o que fazer nem como reagir, o que resulta na exposição de “universos” culturais distintos – de um lado, a crença e, do outro, a postura pragmática, objetiva. O relato do sonho *perfura* sua “segurança racional”, fazendo-a se *deparar* com o subjetivo e o imponderável, representados pela crença dessa mulher pobre, sofredora, desamparada, que “teria motivos para não acreditar”, mas, ao contrário, se revela cristã fervorosa, sentindo-se “forte” devido à fé “que a acompanha e não a deixa sozinha”. Esses valores e a aparente tranqüilidade da mulher a perturbam e intrigam, uma vez que os consideram insuficientes para apoiar uma vida de dor e sofrimento, daí seu incômodo: “sem saber por que, perturbei-me” (p. 108).

A narradora, entretanto, não permanece “imune”, uma vez que toca no manto que cobre a criança enferma, a despeito de justificar seu gesto “apenas para fazer alguma coisa” (p. 109). Porém, há uma intenção de aproximação, mesmo a contragosto. É quando ocorre uma aparente mudança em sua postura de mera

³⁹ Há muitas representações de jardins nos escritos de LFT. Em geral, o sentido é de natureza danificada, difícil de ser recuperada. No conto “A chave” (ABV) Tomás relembra com insistência de uma fonte. Contudo, a imagem mais recorrente está associada ao “jardim da memória” – em LFT jardim é sinônimo de praça pública – espaço procurado por personagens que guardaram na memória imagens da infância, decepcionados quando vêem praças (como da República ou Jardim da Luz) deterioradas e “ocupadas” por ambulantes e mendigos, público distinto da burguesia de outrora, algo que veremos com mais ênfase no terceiro capítulo deste trabalho.

ouvinte. Até então distanciada, ela acaba demonstrando interesse no relato, reagindo curiosa com a saúde da criança, tanto que chega a descobrir o manto para averiguar. O que era um ser em princípio racional, desinteressado, vazio de expectativas, vai se adensando ao acompanhar a *história de vida* da professora que parece confundir e ameaçar seu desinteresse. A mudança sutil em sua descrição sobre o espaço e o contexto vividos na situação – uma barca atravessando um rio em plena noite de Natal –, refletem uma importante alteração de atitude.

O RIO: ESPAÇO DE ESQUECIMENTO

O ambiente – uma barca atravessando um rio numa noite de Natal – atende plenamente ao desejo de a narradora realizar um *apagamento do passado*. Mas tal *apagamento* ocorre só em parte porque ela chegará transformada ao desembarcar. Em seu caso, o *apagar de lembranças* não funciona plenamente já que acaba por relembrar detalhes do ocorrido. O ato de rememorar, entretanto, ocorre só em parte, se atentarmos para a falta de nomeação das personagens, chamados de “o velho”, “a mulher”, “a criança”, “o bilheteiro” etc. Não há menção a nomes próprios – a professora a chama de “dona” enquanto a narradora a trata por “senhora”, formas de tratamentos não aleatórios e que demonstram intenção de distanciamento.

A experiência de “renovação” pela qual passa a narradora parece influir também no seu contato com o rio: “como se estivesse mergulhada até o pescoço naquela água” (p. 109). Aos poucos, o isolamento parece se transformar pela sensação de imersão (inclusive na vida da mulher) e certa “purificação”, enquanto muda a forma de “percepção” do rio. Não se deve esquecer que a conversa entre as duas começa a partir de sua observação sobre a temperatura d’água, comentário feito sem intenção de aproximação que, afinal, acaba acontecendo. Antes de o diálogo “começar”, o rio é o único elemento que, a seu ver, apresenta vida: “ali estávamos os quatro, silenciosos como mortos num antigo barco de mortos deslizando na escuridão” (p. 105), é como descreve seus “companheiros de viagem”. O rio é elemento ambíguo, de vida e morte (no início, representado por “sulcos escuros”, deixando antever sombras, perigo, contemplação, vazio etc.), elemento de silêncio e solidão, que reforça seu desejo explicitado no começo de “apenas olhar o sulco negro que a embarcação ia fazendo” (p. 105).

Silencioso, gelado (à noite), “quente e verde” (pela manhã), no início o rio é retratado como *refúgio*, *espaço ideal de esquecimento*, lugar para “não lembrar” nem se firmar vínculos, de silêncio, abandono. Viajar de barca em seu caso significa optar pelo distanciamento – o rio reforça a idéia de *apagamento* de lembranças enquanto para a professora a sua *função* é meramente “doméstica”, lugar onde lava roupa: “a

primeira vez que lavei nele uma peça de roupa, pensei que a roupa fosse sair esverdeada” (p. 106).

De fato, o rio é configurado como um espaço de mortos, ou seja, de pessoas sofridas, que parecem *apenas sobreviver* e que resistem com grande sacrifício, daí a incomunicabilidade e dificuldade de afeto. Todos os presentes na barca parecem sofrer algum processo de derrisão, de baixa auto-estima, de derrocada e decadência: o alcoólatra que dorme e balbucia solilóquios ininteligíveis; a criança carregada pela mãe, que a narradora julga morta; ela mesma, que tenciona *se apagar e apagar essa noite*, e, por fim, a sofrida professora vestida em andrajos, detentora (e narradora) de uma existência marcada por sofrimento e sortilégios. É como se todos se encontrassem em situações tristes, desamparadas e estivessem tentando sobreviver e superar momentos difíceis, mas sem querer dividi-los (ou, talvez, devido à ausência de interlocutores), levados pela própria “sorte”, cujos “destinos” parecem marcados por fatos desanimadores; enfim, buscam alguma *redenção*, forma de resistir perante o estado de pessimismo, mas em silêncio. Contudo, ao relatar seus dissabores, a mulher abre uma *brecha* para revelações, *quebra* o silêncio, insinuando que, apesar das tantas dificuldades, é possível acreditar numa existência digna e confortável.

Ao narrar sua vida, marcada por fatos tristes, a mulher rompe esse *esquecimento coletivo das coisas e dos sujeitos*, situação de silêncio e abandono, e inicia uma espécie de reversão desse quadro de apatia e desinteresse, provocando lenta e sutil transformação, que alcança seu ponto culminante no desembarque, quando a narradora constata o bem-estar da criança, que chegou a julgar morta. Com isso, reage animada, diríamos até momentaneamente feliz. O despertar da criança *aciona* esse processo.

A descrição do rio, no início negro, espaço de silêncio, contemplação, de *desligamento* de coisas e sujeitos, *se transfigura* totalmente no desfecho, quando passa a ser descrito como lugar de cores vivas, “verde e quente”, representando um *contexto* apropriado à reversão de alteridades, de algo transformador e de “renovação” num sentido de abertura para novas atitudes e afetividades.

O rio pelo qual a barca atravessa em plena noite de Natal pode ser apontado como alusão ao mítico rio Lete, o rio do esquecimento, acrescido pelo contexto da

noite de Natal, que simbolizaria o rito cristão de renascimento. A deusa do esquecimento, Lete, é personificada por um rio, que pode ser percorrido quando se deseja “cura e ajuda, quando dor e sofrimento oprimem um mortal”, conforme Weinrich destaca ao ressaltar o papel de Hesíodo⁴⁰:

Na *Teogonia*, ele apresenta pela primeira vez a deusa da memória *Mnemosyne* ... próxima do dia claro e do deus do sol Apolo, opondo-se à escura deusa do esquecimento Lete, parenta da noite. As duas deusas têm seus direitos e seus reinos, as duas podem receber sacrifícios dos mortais, conforme desejem ajuda poderosa para lembrar ou esquecer. Do esquecimento deseja-se cura e ajuda quando dor e sofrimento oprimem um mortal. Pois poder esquecer sua desgraça já é metade da felicidade (Weinrich, 2001, p. 38).

O rio é esse lugar de mutismo, o que reforça a intenção da narradora em se manter afastada de tudo; tentativa de *apagamento* que em seu caso ocorre quase plenamente, uma vez que até o desfecho se nega a mencionar sua vida (em contraponto à verborragia da mãe) numa espécie de *morte existencial*, ausência de qualquer rememoração, visão que, entretanto, se modifica ao longo da narrativa, afinal ela acabará relatando o “encontro”.

Ao descobrir o manto da criança e tocá-la a narradora crê em sua morte. Assustada com o que pensa ser loucura da mãe ao acreditar na recuperação do filho, ela decide deixar a barca de forma abrupta, evitando assistir a mulher constatar a morte do segundo filho: “Apanhei depressa minha pasta. O importante agora era sair, fugir antes que ela descobrisse, era terrível demais, não queria ver... Aproximei-me evitando encará-la” (p. 109). Mas fica surpresa ao perceber que o menino está vivo:

⁴⁰ Segundo Harald Weinrich: “Lete (ele ou ela) é sobretudo nome de um rio do submundo, que confere esquecimento às almas dos mortos. Nessa imagem e campo de imagens o esquecimento está inteiramente mergulhado no elemento líquido das águas. Há um profundo sentido no simbolismo dessas águas mágicas. Em seu macio fluir desfazem-se os contornos duros das lembranças da realidade, e assim são *liquidados*” (Weinrich, 2001, p. 24). Ou seja: “na escuridão desaparecem, pelo menos temporariamente, os conteúdos da memória. Outra estratégia de esquecimento consiste em imaginar que ‘está deitado no fundo de um rio’... Não me parece difícil reconhecer nesse rio a torrente do Lete, que aqui ‘liquida’ os conteúdos da memória” (Weinrich, 2001, p. 151). O seguinte poema de Virgílio ilustra bem o rio Lete: “Então, pai Anquises: As almas para as quais o destino/designa outros corpos, sorvem das ondas do Lete/águas alegres, e assim bebem um longo esquecimento./ Bem distantes desses, uma torrente lenta e quieta,/Lete o rio do esquecimento corre/Seu labirinto de águas, do qual quem bebe/Imediatamente esquece seu antigo estado e ser,/Esquece alegria e dor, prazer e sofrimento” (Weinrich, 2001, p. 219).

“Inclinei-me. A criança abria os olhos – aqueles olhos que eu vira cerrados tão definitivamente. E bocejava, esfregando a mãozinha na face de novo corada... Fiquei olhando sem conseguir falar” (p. 109).

A descrença da narradora não diz respeito apenas à questão religiosa; ela se estende sobre o estado da criança. Aliás, ela ergue o manto não para realizar um *gesto de afeto* na criança, mas para confirmar se está viva, uma vez que desconfia do prognóstico da mulher. Nesse ato, intui e chega a afirmar que a criança está morta: “O menino estava morto... Estava morto. A mãe continuava a niná-lo, apertando-o contra o peito. Mas ele estava morto” (p. 109).

A surpresa da mulher certamente está em se deparar com valores contrários aos seus. A despeito de sua aparente descrença, é como se constatasse que a fé da professora de algum modo contribuiu para a recuperação da criança. Ao vê-la acordar, esboça uma mudança de atitude: “Não conseguir falar” se deve também ao perceber a sua própria reação. Ao constatar que o menino está vivo parece *descobrir* que torcia pela sua recuperação e, assim, se surpreende não apenas em vê-lo bem, mas pelo próprio envolvimento com a mulher e sua história que, afinal, acaba acontecendo.

Ao se despedir, a narradora sai da barca modificada. Parece *encarar* a mulher não mais pelos fatos negativos arrolados, mas como uma mãe zelosa cuidando do filho doente. Essa mudança é perceptível na “luminosidade” de seu rosto: A despedida da mãe é efusiva ao exibir um segundo contato físico (o primeiro foi quando descobriu a criança) ainda mais determinante, firme, significativa: “Encarei-a. Sob o manto preto, de pontas cruzadas e atiradas para trás, seu rosto resplandecia. Apertei-lhe a mão vigorosa. E acompanhei-a com o olhar até que ela desapareceu na noite” (p. 110).

No desenlace, a narradora percebe que o rosto da mulher “resplandecia” (p. 110). Mas algo que não é dito e fica implícito é que seu rosto também parece “resplandecer”. Aparentemente agnóstica, cética, racional, ela se despede *modificada* por ter conhecido alguém movido por uma crença, confiante e determinado, a despeito de ter vivido tantas tragédias familiares. Um forte indício da mudança está na despedida das duas. O rio não é mais descrito como soturno, ameaçador, mas

como sinal de força e esperança, elementos próximos à visão da professora. Em vez de “apenas olhar o sulco negro” (p. 105) ao deixá-lo, o rio lhe parece “verde e quente” (p. 110), reforçando a simbologia cromática em torno da vida, da luz, da força e da energia. Ao sair, a narradora imagina um rio não mais marcado pela treva – a mudança de perspectiva deflagra uma possível transformação, embora persista a resistência em recordar. Talvez sua dificuldade se deva justamente em não querer relembrar a fé, confiança e serenidade da outra, apesar de seu sofrimento.

Encerrando a história, a imagem do rio não mais combina com a descrita anteriormente, “silêncio e treva” (p. 105), solidão, *apagamento*. Não é mais *lugar para esquecer*. Ela parece se desdizer ao retermos o início do conto, quando afirmara que o “melhor ainda era não fazer nada, não dizer nada”. O sentido de mudança implícito fica implícito por ter se envolvido com a mulher, tanto que a imagem do rio não mais coincide com a do início: “Duas vezes voltei-me ainda para ver o rio. E pude imaginá-lo como seria de manhã cedo: verde e quente. Verde e quente” (p. 110) – a imagem que *guardará na memória* é a mesma descrita pela mulher.

A despeito de abrir seu relato dizendo não desejar lembrar, o “encontro” com a mãe e seu filho não foi esquecido. Ao contrário, foi lembrado e narrado com riqueza de detalhes. O Natal na barca acabou sendo marcante a ponto de ela recordar e narrá-lo. Se não se mostra, se não fala de si, de qualquer modo, o episódio permanece na sua memória e ela o relata – a travessia vai além do desejo de esquecimento ao introduzir sentido de transformação; mudança que reverte a posição inicial, distanciada, fria. A impressão é que o mutismo, silêncio e negação se *configuraram* em solidariedade, afetividade e cumplicidade apesar de universos femininos tão distintos.

Assim como Paul Karsten, de “Helga”, a narradora de “Natal na barca” tentou, mas não esqueceu nem apagou esse episódio de sua existência. E, de fato, há diversas semelhanças entre os dois contos.

1. 2. Paul e a narradora de ‘Natal na barca’

Depois de conhecer os contos “Helga” e “Natal na barca”, o leitor pode se questionar até que ponto seus protagonistas estariam de fato comprometidos com “a verdade”, mas, uma vez que rememorar implica também inventar, não se deveria esperar uma postura mais “verdadeira” de ambas em relação ao passado, conforme José Moura Gonçalves Filho⁴¹. Paul evita o passado afirmando em vários trechos de “Helga” que não se recorda de diversas particularidades do ocorrido, enquanto a narradora de “Natal na barca” deseja o apagamento radical de fatos pretéritos. Até o final, quase nada sabemos a seu respeito, importando apenas o relato da professora que altera sua experiência de vida e a transforma. No entanto, mesmo com essas negativas, ambos realizam *movimentos* por mudanças e relembram.

Ambos não “querem lembrar”, sendo a narradora de “Natal na barca” ainda mais contundente. No entanto, acabam relembrando – Paulo toma consciência de seu erro e ela termina por recordar a noite em que passou o Natal na barca. A despeito de as lembranças os incomodar, eles *reconstroem o passado*, alcançando com essa prática grande sentido de alívio. Assim sendo, não por acaso esses dois contos se encontram na primeira pessoa. São relatos curtos, breves, mas com grande importância para quem narra porque essas personagens buscam liberdade aliada à idéia de *prestar contas* com o que passou. Solitários, utilizam as narrativas como atenuantes devido à sugestão de que não possuem interlocutores. Isso explica o tom de confiança, mesmo que ocultem informações, distorçam o passado, “reinventando-o” e configurando justificativas pouco plausíveis para seus esquecimentos parciais.

A despeito de preponderar o desejo de esquecer, até o desfecho serão revelados medos, angústias, dores e, assim, os encobrimentos cedem lugar a

⁴¹ Em seu texto “Olhar e memória” da coletânea *O olhar*, José Moura Gonçalves Filho afirma: “A memória oferece o passado através de um modo de ver o passado... A recordação traz a marca dos padrões e valores mais ou menos ideológicos do sujeito, a marca dos seus sentimentos, a colorir eticamente e afetivamente a lembrança, traz a marca de sua inteligência, a encontrar razões do passado” (Gonçalves Filho, 1995, p. 99).

lembranças e descobertas. Porém, é justamente por isso, que as personagens narram o que passou: Parecem ter consciência de que só por meio do relato poderão alcançar a almejada felicidade e, assim, se sentirem livres de temores pretéritos.

Outras semelhanças entre “Helga” e “Natal na barca” são as posturas céticas e materialistas de seus protagonistas, ou seja, certa descrença que, no entanto, se reverterá até o final das narrativas. Paul afirma ser “um homem de pouca fé e imaginação amortecida”, algo que coincide com o ceticismo da narradora de “Natal na barca”. Quando perguntada pela mulher se acredita em Deus, ela murmura: “Acredito”. E ao ouvir o som débil de sua afirmativa, sem saber por que, perturba-se. Mas nos dois contos há a sugestão de que suas descrenças *ficaram no passado*. E que ao relatarem-nas ganharam *forma verbal* permitindo que as personagens se sintam *renovadas*, talvez menos descrentes.

Tanto a aparente e deliberada solidão das personagens quanto a resistência em falar (sobre suas próprias vidas, sobretudo, no presente) também são pontos em comum nos dois enredos. Ambos parecem não possuir interlocutores nem dar importância a relações afetivas mais duradouras, daí a amargura ao descreverem os outros de modo ambíguo – Paulo *oscila* ao configurar Helga como uma jovem bela, embora tímida, retraída, enquanto a narradora ressalta a pobreza da mulher, porém não deixa de ressaltar sua altivez e dignidade.

Em ambos instauram-se registros de contextos de opressão, marcados pela miséria e dificuldades de subsistência. Paul e a narradora de “Natal na barca” relatam situações em torno de situações pobres, rudimentares, socialmente injustas e perversas. Ele narra um passado vivido sob os escombros do pós-guerra numa Dusseldorf recém-atacada e destruída, quando poucos conseguiram sobreviver. E mesmo aqueles que continuam trabalhando o fazem passando por limitações de toda ordem; já a narradora faz uma travessia numa “embarcação desconfortável, tosca... com sua luz vacilante... e madeira carcomida” (p. 105) e ouve a mulher. São relatos distanciados, de pessoas que até certo ponto mantinham certa indiferença em relação a esses contextos sociais pobres. No entanto, ao passo que o desfecho se aproxima, ocorre aproximação, envolvimento, revelação, mudança – como se finalmente se deixassem envolver por situações há muito ocorridas.

É possível perceber em Paul Karsten e na narradora de “Natal na barca” um sentimento trágico de vida – de solidão, retraimento, descrédito e desilusão com o que passou. Talvez por isso insinuem nutrir grande motivação pelo futuro, algo que os provoca a não repetir um passado marcado pela tentativa de esquecimento, de silêncio, pelo fracasso de relações, o que em parte explicaria o tom e sentimento desesperançados. Os dois narradores tentam reverter a situação impulsionados por interlocutores, mesmo que ocasionais (o psicanalista, a professora), mas que têm a possibilidade de lhes provocar mudanças, novas configurações de experiências em seus cotidianos. A idéia é de permanente *reelaboração* do que houve, tanto que em nenhum momento se percebe qualquer *relação cômoda*, nostálgica ou de enlevo com o passado. A intenção é mudar de vida no presente, no *instante em que narram, antes que seja tarde demais*.

Nesses dois casos, ocorrem resistência, rejeição e recusa à lembrança. De qualquer maneira, ainda que o passado seja matéria de recuo, Paul e a narradora de “Natal na barca” acabam envolvidos por lembranças⁴²: O que deveria ser esquecido acaba justamente revelando seus afetos e negações. Os fatos parecem *nublados*, mas são relatados como marcantes e, assim, ambos fracassam em suas tentativas de esquecimento.

Tanto Paul quanto a narradora de “Natal na barca” agem assombrados pelo que passou, como se o *passado os perseguíssem*. A sugestão é que ele *está aí, perturbando-os, castigando-os* com lembranças insistentes que de certo modo os julga e pune. Mas que também os impulsiona a reversões e revisões de suas existências. A lembrança do passado pode provocar culpa e amargura, mas também é *força* para provocar alterações e *reelaborações*.

Ora movidos pela culpa (“Helga”), ora pela intenção de apagamento (“Natal na barca”), os dois relembram episódios que têm grande função de *catarse*, reflexão e de crescimento interior, ao pensar e narrar aquilo que ocorreu, mesmo que de modo

⁴² Em *Tempo passado – Cultura da memória e guinada subjetiva*, Beatriz Sarlo afirma: “Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada” (Sarlo, 2007, p. 9). Ainda segundo Sarlo: O passado é “como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar... A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável” (Sarlo, 2007, págs. 9-10).

distorcido ou inventado: Importa destacar que são testemunhos que registram seus desamparos. Assim, lembrar (nesses casos) torna-se não apenas algo forçado, propiciador de culpa e consolo, mas também autocrítica.

Paul e a narradora de “Natal na barca” às vezes se referem às personagens Helga e à professora primária de forma irônica ou mesmo cínica, mas até o desfecho haverá mudanças algo sutis em suas perspectivas a ponto de reconhecerem a importância dessas personagens para suas existências. Aos poucos, a auto-imagem dos narradores, que beira certa altivez e arrogância, se modificará para algo mais simples e, de certo modo, cede espaço para destacar a *vida do outro*. Nessa direção, a jovem alemã e a mãe que carrega a criança assumem grande importância para os enredos, uma vez que, paulatinamente, há quase um *apagamento* sobre as vidas atuais de quem narra. Tal *silêncio* corrobora com a intenção de ambos de se *afastarem*, *mecanismo de defesa* utilizado para não falarem de si, a despeito das duas narrativas comportarem estruturas confessionais.

Por outro lado, mesmo que “mintam” ou que *não relatem como tudo aconteceu*, vale ressaltar que tanto Paul quanto a narradora de “Natal na barca” estão próximos não só por comungarem do desejo de silêncio e esquecimento, mas também por insinuarem transformações de comportamento que reverberam em seus discursos. Daí seus relatos serem em primeira pessoa – eles têm a função de avaliação e de alívio, além de refletir as mudanças de ambos entre o tempo passado e o presente, quando lembram e contam os ocorridos. Ao narrarem, parecem mais tranquilos para encarar o presente.

As duas narrativas têm essa *força*, mesmo que realizadas a partir de recordações que as personagens queriam esquecer. Elas estão perpassadas pela busca de liberdade, ânsia de tentar esquecer o que incomoda, mas também de procurar *viver melhor o presente*, uma vez que os indícios de abertura e mudança repercutem numa visão mais humanista e solidária, talvez menos cruel e amarga do mundo e das pessoas. Enfim, são nessas *oscilações* entre passado (que fustiga e atormenta mas que precisa ser lembrado, contado, narrado) e presente que se mantêm os narradores de “Helga” e “Natal na barca”.

“O homem acendeu um cigarro. Sua mão tremia. Em que tempo, meu Deus! Em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde?... Apertou o lenço contra a boca. A náusea. Ah, se pudesse explicar toda essa familiaridade medonha, se pudesse ao menos... Levantou a gola do paletó. Era real esse frio? Ou a lembrança do frio da tapeçaria? Que loucura!... E não estou louco, concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil. Mas não estou louco.”

“A caçada”, *Mistérios*

“Não sei de nada, não sei de nada!... Perdi a memória. Perdi a memória. Fechou as mãos e bateu com os punhos fechados no chão. Mas não é verdade, me lembro de tudo, como é que perdi a memória se me lembro de tudo?... E se eu der um chute nesse fraque, não caso coisa nenhuma, não me lembro de nada”.

“O noivo”, *Mistérios*

2. ESQUECIMENTO E MORTE EM “A CAÇADA”

2. 1. O “estranho” em LFT e o livro *Mistérios*

Os temas do esquecimento, da morte e do *sobrenatural* têm sido recorrentes em LFT desde seus primeiros livros de contos, como *Histórias do desencontro* (1958) e *Jardim selvagem* (1965), cujas histórias exploram o suspense e situações geradoras de medo e estranheza em meio a mortes trágicas entremeadas de crueldade e morbidez⁴³. Uma característica de parte de sua obra que pode ser verificada com ênfase em *Mistérios* (1981)⁴⁴, coletânea de contos publicada inicialmente na Alemanha em 1979 que reúne histórias com essa abordagem, tais como “Venha ver o pôr-do-sol”, “As formigas” e “A caçada”.

Com esses contos, a autora deixa de lado os temas em torno dos desencontros amorosos e do esfacelamento familiar burguês para priorizar o mistério, o suspense e

⁴³ Em seu caso, reflexo das “histórias de terror” ouvidas na infância e inspiradas em leituras como do escritor Edgar Allan Poe. Em “Que se chama solidão” diz a autora: “Depois do jantar era a hora das histórias fantásticas. Na escada que dava para a horta, instalavam-se as crianças com a cachorrada, eram tantos os cachorros que a gente não sabia que nome dar ao filhote da última ninhada da Keite, acabou sendo chamado de Hominho, era um macho... As histórias apavorantes das noites na escada. Eu fechava os olhos-ouvidos nos piores pedaços e o pior de todos era mesmo aquele, quando os ossos da alma penada iam caindo diante do viajante que se abrigou no casarão abandonado. Noite de tempestade, vinha o vento uivante e apagava a vela e a alma penada ameaçando cair, Eu caio! Eu caio! – gemia a Maricota com a voz fanhosa das caveiras. Pode cair! ordenava o valente viajante olhando para o teto. Então caía um pé ou uma perna descarnada, ossos cadentes pulando e se buscando no chão até formar o esqueleto. Em redor, a cachorrada latindo” (Telles, IM, p. 11). Em “Depoimento de uma escritora”, LFT relata que começou a contar histórias de terror para se *libertar* do medo de ouvi-las: “Assim que anoitecia, toda a criançada da rua vinha no quintal da minha casa para ouvir e contar histórias de terror. Em redor, a cachorrada se engalfinhando e latindo. As histórias? Sempre histórias de fantasmas, almas-penadas de mistura com caveiras de voz fanhosa... Eu ouvia e na hora de dormir ia me esconder debaixo da cama. Mas assim que comecei a inventar também minhas histórias, comecei a me sentir importante: agora eram os outros que tremiam, não eu” (Telles, DAC, págs. 86-7).

⁴⁴ Dos dezenove contos de *Mistérios* quatro já tinham sido publicados no livro *Antes do baile verde* (1970): “A caçada”, “O jardim selvagem”, “Natal na barca” e “Venha ver o pôr-do-sol”; e sete em *Seminário dos ratos* (1977): “As formigas”, “Tigrela”, “Lua crescente em Amsterdã”, “A mão no ombro”, “A presença”, “Noturno amarelo” e “Seminário dos ratos”.

situações inusitadas. De qualquer forma, a despeito da abordagem temática e estilística, questiona-se com frequência se esses e outros contos seus, incluídos em *Mistérios*, devem ser considerados fantásticos ou até mesmo *próximos* da vertente literária que obteve grande destaque na América Latina na década de 1970. Não há consenso por parte da crítica.

Roberta Hernandez Alves (1998) considera que a autora *se apropria* de alguns elementos do fantástico, mas que não a levam a enquadrá-la na vertente; opinião confirmada por Fábio Lucas (1971) e Alfredo Leme de Carvalho (2003). Para eles, a autora apenas *se aproxima do fantástico*, mas não deve ser enquadrada como tal⁴⁵; enquanto que Sérgio Fabiano Annibal afirma em *A Irrupção do fantástico em “A caçada” de Lygia Fagundes Telles*: “Chegando ao ponto culminante da diegése... confirma-se a estrutura da narrativa fantástica” (Annibal, 1999, p. 19). De modo similar, Vera Tietzmann inclui o conto na vertente do fantástico: “Ainda que o gênero fantástico, a que indubitavelmente pertence ‘A caçada’, exija uma leitura que não seja nem poética nem alegórica, sempre é possível vislumbrar nas entrelinhas do texto e no simbolismo das imagens uma interpretação que ultrapasse o plano narrativo” (Tietzmann, 2001, p. 64).

Em *Conto brasileiro contemporâneo*, Antonio Holfeldt comenta que a literatura de LFT está marcada pela “criação” de situações e ambientes que sugerem dramas:

⁴⁵ Roberta Hernandez Alves acredita que: “Lygia faz um uso peculiar de elementos do fantástico, bem como do fluxo de consciência. A partir de seus temas, e pontos de vista de eleição a autora trabalha com aspectos do fantástico de modo próprio, sem a preocupação em filiar-se ao gênero. Assim, acreditamos que, embora seus contos possam apresentar ‘atmosferas fantásticas’, sua classificação no conjunto como contos fantásticos não é a mais acertada. Ainda que paradoxal, acreditamos que é pertinente usar as relações da obra de Lygia com os elementos componentes da literatura fantástica... valendo-se de uma atmosfera fantástica, de fatos que aparentemente não possuem explicação racional, a autora trabalha nos limites do fantástico, sem, no entanto, filiar-se a ele. Os elementos fantásticos, assim, coadunam com atmosferas inusitadas e revelam facetas menos apegadas ao realismo na obra da autora, mas isto não é suficiente, na nossa opinião, para classificar seus contos como pertencentes ao fantástico” (Alves, 1998, págs. 155-160). Já Alfredo Leme de Carvalho aponta “A caçada” como: “conto de ainda maior intensidade dramática, concentrando uma imensa força comprimida. O enredo é aparentemente fantástico” [grifo nosso] (Carvalho, 2003, p. 16); opinião corroborada por Fábio Lucas: “Lygia juntou aqueles contos que lhe pareciam reunir mais sistematicamente o efeito da fantasia, ou melhor, aqueles mais comprometidos com o sobrenatural, o maravilhoso ou o que comumente se denomina de fantástico. A essa coleção deu o nome de *Mistérios* (1981). Na verdade, a escritora quis denominar o seu convívio com as leis mais profundas do cosmo, numa visão panteísta, em que os seres animados e inanimados são mensagens encobertas” (Lucas, 1971, p. 14).

“Sua literatura traz uma preocupação nitidamente psicológica, embora uma boa parte de seus contos apóie-se na criação de climas envolventes, de sugestões, de atmosferas marcadas por certa tragicidade e morbidez” (Hohlfeldt, 1981, p. 120); assim como Jorge de Sá afirma: “a narrativa em Lygia Fagundes Telles nos revela que o sobrenatural é o próprio ato lúdico com que o Homem recupera sua essência, libertando-se de toda e qualquer forma de repressão” (Sá, 1981, p. 92).

As opiniões assumem, assim, formas às vezes objetivas, outras um tanto reticentes, ao afirmar a aproximação da autora com as temáticas da morte, do mistério e do suspense.

Na nota de abertura do livro *Mistérios* destaca-se que as histórias pertencem à “temática do mistério, entrelaçadas sob o signo do sobrenatural e da magia”⁴⁶ – conceitos amplos e que podem escapar da classificação de fantástico. E é dessa forma que preferimos apontar “A caçada” e “O noivo”, duas narrativas que exploram a sensação de estranheza, escapando da ordem e da razão pré-estabelecidos, uma vez que os protagonistas não conseguem explicar as situações em que se encontram, o que lhes provoca angústia devido a lembranças que não vêm.

Em “A caçada”, o protagonista se interessa pela tapeçaria logo que a vê, mas também reage tentando se distanciar dela, mantendo um *movimento de atração e repulsa* constante e obsessivo. Dessa forma, os elementos da narrativa agem mais no sentido de rejeição e temor da personagem à ruptura, à quebra de um cotidiano por algo que não se conhece e se teme (o que lhe provoca descontrole emocional em função de certa amnésia) do que propriamente se encaixam na abordagem do fantástico.

Assim sendo, acreditamos que “A caçada” e “O noivo” *exploram limites* de uma busca sôfrega e angustiante de seres que desejam desesperadamente lembrar e que procuram *ver além* – são narrativas que *se movem* entre “realidade” e “imaginação” e,

⁴⁶ Eis a nota na íntegra: “A idéia de se reunir em livro algumas das ficções dentro da temática do mistério... surgiu de um projeto dos professores e ensaístas Maria Luiza e Alfred Opitz, residentes na França. Este último, tradutor destas ficções para o alemão, foi o responsável pela seleção dos contos – antigos e atuais – que saíram na Alemanha com o título de *Contos fantásticos*. O editor brasileiro achou excelente essa iniciativa que oferece ao leitor alguns contos tão antigos de Lygia Fagundes Telles como *A estrela branca*, publicado em 1949, ao lado de contos mais recentes como *A presença*, que data de 1977: as ficções da juventude e da maturidade. Entrelaçadas sob o signo do sobrenatural e da magia” (Telles, M, p. 3).

com isso, empreendem medo intenso da morte em personagens que se deparam com o drama provocado pela ausência de lembranças.

Nossa impressão é que a autora se *apropria* de (alguns) elementos próximos do fantástico (momentos de suspense, narrativa entrecortada, exploração de angústia, do duplo, do inexplicável e do estranho) para compor situações de sujeitos que precisam urgentemente recordar. Caso não consigam, morrerão. No entanto, mais importante que a morte – sugerida nos desfechos desses dois contos –, destacam-se essas procuras sôfregas por lembranças. Nesses casos, de forma similar aos contos do capítulo anterior, lembrar ou esquecer são extremamente decisivos para suas existências, por isso reiteramos que a discussão em torno da memória e sua ausência prepondera mais do que essa em torno do fantástico.

Nesse capítulo nossa intenção é verificar personagens que procuram viver de forma livres e felizes, mesmo sem obterem lembranças que parecem decisivas para suas existências – questão colocada em “A caçada” e “O noivo”.

2. 2. Esquecimento e *busca de identidade* em “A caçada”

“O HOMEM”: SILÊNCIO E OLHAR QUE QUER VER ALÉM

“A caçada” e “O noivo”, ambos de *Mistérios* [M], abordam o esquecimento ou, mais especificamente, enfocam personagens que afirmam não se recordar de situações, sujeitos e espaços⁴⁷.

Numa loja de antiguidades, um homem (sem nome, descrito apenas como “o homem”) se interessa por uma velha tapeçaria de origem incerta. A imagem – uma caçada num bosque, onde dois homens munidos de flechas cercam uma caça, animal indefinido – lhe é familiar, mas ele não consegue identificá-la: “Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu - conhecia tudo tão bem, mas tão bem! Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada!” (p. 25).

O início do conto registra sua familiaridade com a peça⁴⁸; ele já estivera no antiquário outras vezes a fim de admirar a tapeçaria que “tomava toda a parede do fundo da loja” (p. 23). Além da imagem chama-lhe atenção ainda a indiferença da dona da loja, que afirma: “Já vi que o senhor se interessa mesmo é por isso... Pena que esteja nesse estado” (p. 23). A peça estava “esquecida” no fundo da loja desde

⁴⁷ Alguém envolvido numa situação familiar, mas que não lembra é recorrente em LFT. Além de “A caçada” e “O noivo”, podemos citar ainda o conto “O encontro”, também incluído em *Mistérios*. “O encontro” é a história de uma jovem que se acha numa mata deserta e tenta, sem sucesso, recordar de uma paisagem familiar e estranha. Seu início é quase idêntico ao de “A caçada”: “Onde, meu Deus?! – perguntava a mim mesma. – Onde vi esta mesma paisagem, numa tarde assim igual?... Tudo aquilo – disso estava bem certa – era completamente inédito para mim. Mas por que então o quadro se identificava, em todas as minúcias, a uma imagem semelhante lá nas profundezas de minha memória? ... Mas se nunca estive aqui! Sonhei, foi isso? Percorri em sonho estes lugares e agora os encontro, palpáveis, reais?” (Telles, M, p. 69).

⁴⁸ As referências iniciais do conto parecem indicar um prenúncio negativo para o protagonista. Antes de admirar a peça, ele vê uma imagem de São Francisco com mãos decepadas (p. 23), que sugere paralisia, imobilidade, falta de apoio, além de uma “mariposa que se espatifou” (p. 23), inseto comumente associado a maus presságios.

que um desconhecido a deixou anos atrás e “nunca mais apareceu” (p. 24), por isso a mulher não entende seu interesse e acaba por desestimular uma possível compra:

essa tapeçaria não agüenta a mais leve escova, o senhor não vê? Acho que a poeira que está sustentando o tecido... Foi um desconhecido que trouxe, precisava muito de dinheiro. Eu disse que o pano estava por demais estragado, que era difícil encontrar um comprador mas ele insistiu tanto... (Telles, M, p. 24).

Em seguida, confirma: “Eu poderia vendê-la, mas quero ser franca, acho que não vale mesmo a pena. Na hora que despregar, é capaz de cair em pedaços” (p. 24); daí “encolhe os ombros” (p. 24) e sai, deixando-o sozinho. Como julga a peça sem valor, a mulher reitera sua má conservação, destacando o tecido “por demais estragado” (p. 24). Designada na narrativa como “a velha”⁴⁹, a mulher não demonstra preocupação em vender a tapeçaria (que ela chama de “isso”), mas, de qualquer modo, ele também parece não pretender adquiri-la, uma vez que não há nenhum diálogo sobre compra.

A admiração pela tapeçaria é incompreensível – nem ele sabe ao certo a que se deve. Seu interesse parece estar no fato de a imagem remetê-lo à lembrança de um passado de alguma forma familiar, mas também estranho: “Sua mão tremia. Em que tempo, meu Deus! Em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde?...” (p. 24). Ele acredita que já percorreu o atalho representado, mas chega a se apavorar ao tentar lembrar e não conseguir, como se estivesse perante algo indecifrável.

O ato de admirar a tapeçaria provoca-lhe reações físicas nervosas carregadas de tensão e ansiedade, deixando-o “tão pálido e perplexo quanto a imagem” (p. 23), causando-lhe tremor, suor nas mãos, dificuldade de respirar, náusea, “corpo moído, as pálpebras pesadas” (p. 26), tudo por não conseguir identificar a imagem, tão

⁴⁹ A velha, que já não estranha “mais nada” (p. 27), compõe uma representação irônica reforçada pela sua falta de interesse em expor e vender a tapeçaria. Ao passo que o homem se deslumbra com a tela ela boceja (p. 25), encolhe os ombros, limpa as unhas com grampo (p. 24), anda com chinelos de lã sem provocar ruídos e chega a se ausentar, deixando-o sozinho admirando a tapeçaria: “fique aí à vontade, vou fazer meu chá” (p. 25). Ela trabalha num lugar fechado, noturno, e é vista com temor pelo homem, que tem pesadelos com ela. A “velha” assume, assim, uma caracterização *fantasmal*, de alguém que não tem apreço pelos objetos que expõe e que ameaça a admiração e “respeito estético” do protagonista pela peça.

imprecisa quanto sua lembrança. E, de fato, se quisermos *eleger um cerne* para essa história é a “caçada” desse homem por lembranças, busca aflitiva por respostas, como se a partir do momento em que vê a peça sua existência dependesse do ato de recordar. Porém, como essas lembranças não vêm, ele reage desesperado.

Caçada por lembranças que ocorre por meio do olhar. É através dele que o homem tenciona obter respostas e tenta *ver além* da representação da peça, inclusive o passado. Ao admirá-la, mostra-se um sujeito buscando uma “verdade” para além da “enxergada”, “verdade” que “precisa” ser desvendada por “pior” que se anuncie, daí o *olhar* que tenta *desvelar* uma imagem encoberta pela “penumbra” (p. 26). No entanto, seu olhar *não lembra aquilo que ele mais deseja*. Enquanto isso, a “velha” não se esforça em lembrar (“foi um desconhecido que trouxe... preguei na parede e aí ficou”, p. 24) nem enxergar. Vê apenas a decrepitude da tapeçaria pois lhe falta sensibilidade para lidar com bens simbólicos e estéticos. Trata-se de alguém que *vê apenas o aparente; olhar convencional, previsível*.

O protagonista age como se só ele visse a tela e seu *teor sinistro*: “A velha não a distinguira, ninguém poderia percebê-la, reduzida como estava a um pontinho carcomido, mais pálido do que um grão de pó em suspensão no arco” (p. 26), diz, se referindo à seta prestes a ser desferida. Para ele aí está um detalhe fundamental (enquanto para “a velha” destaca-se apenas “um buraco de traça”, p. 25), indicador de morte. É pelo olhar que antevê o próprio *fim*, acreditando que tem de fazer algo urgente a fim de evitar que a cena se repita. Contudo, a despeito do crescente desespero e do *olhar que quer ver além*, ele não lembra, mesmo que movido pela curiosidade em *conhecer o outro*, base de toda *pulsão visual*, conforme Freud.

Em seu ensaio “Os instintos e suas vicissitudes”⁵⁰, de 1915, incluído no livro *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*, Freud afirma que o olhar pode desencadear diversos estímulos, sendo, muitas vezes, *desafiador* para o “sistema nervoso” *dominá-los* ou mesmo recalá-los. Esses estímulos são, em geral, *acionados* por desejos, no mais das vezes, inconscientes ou

⁵⁰ É interessante destacar que na tradução espanhola o termo *instinto* é configurado como *pulsão*, sendo, portanto, o ensaio chamado de “Pulsiones y destinos de pulsión”.

latentes, *revelados* pela *pulsão visual*. Isso ocorre porque as pulsões desencadeiam processos somáticos em “um órgão ou ... parte do corpo” (Freud, 1976, p. 118)⁵¹.

Freud enumera formas de determinar o olhar na elaboração da *pulsão visual*. Inicialmente ele acredita que o *olhar* se volta para um objeto, mesmo que estranho; em seguida, há o abandono do objeto devido à preferência que o sujeito passará a fixar o próprio corpo. Por fim, a reação de passividade, uma vez que o indivíduo também pretende *ser olhado*. Para que o olhar se torne *objeto pulsional* precisa que ele próprio seja *referência*, objeto de gozo e prazer. E é nessa relação entre *olhar e ser olhado* que se firma o sujeito, embora seja *ambivalente* e difusa a relação entre olhar, *ver e ser visto*⁵².

Levado ao extremo, essa atividade é chamada por Freud de *fixação*: “um laço particularmente íntimo da pulsão com o objeto se acusa como *fixação*” (Freud, 1976, p. 118). No caso de Paul, a fixação se origina quando *aciona* sua *pulsão visual* em torno da tapeçaria, o que lhe provoca diversas reações físicas, além da sensação permanente de inquietação e estranheza. A impressão é que *admirar fixamente* a tapeçaria é tentativa (vã) de *tentar vencê-la*.

A *busca* do protagonista deixa claro que essa é uma história de sentidos ao explorar elementos corporais e reações intensas como repulsa, asco, atração, raiva, cansaço etc., configurando um relato sôfrego com grande importância para os sentidos: olfato (“quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos”, p. 25), tato (“o homem estendeu a mão até a tapeçaria mas não chegou a tocá-la”, p. 23), com

⁵¹ No ensaio “Sobre o narcisismo: uma introdução”, de 1914, incluído no livro *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos*, Freud afirma: “o sistema nervoso é um aparelho que tem por função livrar-se dos estímulos que lhe chegam, ou reduzi-los ao nível mais baixo possível; ou que, caso isso fosse viável, se manteria numa condição inteiramente não estimulada. Não façamos objeção por enquanto à indefinição dessa idéia e atribuamos ao sistema nervoso a tarefa – falando em termos gerais – de *dominar estímulos*” (Freud, 2006, p. 126).

⁵² Tendo como base a leitura de Freud, Renato Mezan acredita que: “A representação dos olhos e do olhar surge assim como uma encruzilhada para onde convergem diferentes fantasias inconscientes, de natureza sexual e agressiva, pertencentes a diferentes estratos do psiquismo. Em outros termos, ela é *sobredeterminada*, e um dos aspectos desta sobredeterminação reside precisamente no recobrimento da dimensão angustiante do olhar/ser olhado... ver é satisfazer a curiosidade... mas também é ser capturado num campo de fascínio do qual só se pode escapar fugindo apavorado” (Mezan, 1995, p. 453). Ou seja, o sujeito move-se pela: “idéia da descoberta, a paixão de desvendar os segredos do passado, do que está oculto ou do que virá acontecer” (Mezan, 1995, p. 461).

ênfase para gestos, gritos e grunhidos que parecem compensar a exigüidade de sua fala, os poucos diálogos travados entre ele e a mulher, a escassez de interlocutores, enfim, a quase ausência de comunicação, conjugados a uma solidão dilacerante.

Se, de um lado, o homem procura lembrar, por outro, a fixação quase obsessiva pela peça revela dificuldade de se expressar e, talvez, de se relacionar. Ao não lembrar de onde conhece a imagem da tapeçaria, ele age como se desejasse preencher uma *lacuna de linguagem* que reflete um vazio; sentido de vida a ser “oferecido” pela tapeçaria, pois sua existência se delineia destituída de graça e sentido. Bem como “Helga”, o protagonista deste conto “fala” por meio do silêncio, forma de expressar uma provável insatisfação com a vida, dificuldade de viver o presente e, sobretudo, relembrar o passado. Talvez por isso se constitua como sujeito através do não-dito, tentando ocultar o que sente. Há na história um caráter solitário, monologal, melancólico, exasperação de alguém que busca recordar; situação angustiante por não ter com quem dividir questões – o que amplia ainda mais a sensação de desconforto, desamparo e isolamento do protagonista.

A *chave* para desvendar a imagem e se *desvendar* está em sua memória – lembrando o protagonista obteria respostas que *garantiriam sua existência*, daí o esforço em *entender* a imagem representada, fonte de inúmeras indagações. Ele a admira na ânsia de lembrar e, assim, *salvar-se*, daí ser tão importante *descobrir onde e quando* ocorreu a caçada: *desvendando-a*, ele acredita que *se desvendará*.

“EM QUE TEMPO, MEU DEUS! E ONDE?”:
A PROCURA DO TEMPO E ESPAÇO VIVIDOS

O homem se faz diversas perguntas. A primeira delas está relacionada ao período no qual ocorreu a caçada. O tempo da trama é o presente, ou seja, o narrador descreve situações ao passo em que elas acontecem e conforme os fatos se desenrolam⁵³. Mas isto só é válido em termos porque a história expõe uma constante tentativa de rememoração, levando, às vezes, o tempo do conto a um passado remoto, incerto, impreciso. Logo, a história é descrita no presente, mas, ao olhar para a peça, o protagonista deseja obter respostas sobre um tempo supostamente já vivido por ele.

A fim de reforçar ainda mais a ambigüidade temporal o narrador *utiliza* o tempo pretérito paralelamente com o que *ocorre agora*, o que faz o texto *oscilar* entre presente e passado, como se *o passado voltasse*. O uso do verbo no imperfeito indica que algo ocorreu outrora, tendo *continuidade* no presente:

Era uma caçada. No primeiro plano, estava o caçador de arco retesado, apontando para uma touceira espessa. Num plano mais profundo, o segundo caçador espreitava por entre as árvores do bosque, mas esta era apenas uma vaga silhueta... Poderoso, absoluto era o primeiro caçador. O homem respirava com esforço (Telles, M, 24).

⁵³ Esse entrelaçamento de tempos às vezes confunde o leitor e chega a beirar um *continuum* sem fim. Conforme Leodegário de Azevedo Filho: “De início, os contos de Lygia subvertem a duração (*la durée*) bergsoniana, exprimindo sensações de vários episódios temporais simultâneos e fundidos num só e mesmo espaço. Em tais episódios, verificam-se penetrações, cruzamentos e contigüidades arbitrárias, pois envolvem não apenas o passado mas também o presente... Não raro, o passado intercala-se no presente e se projeta no futuro. Assim, não é possível pensar no passado apenas como tempo morto, que se exauriu ao realizar-se, como alguns querem, já que este pode intercalar-se no presente e reviver” (Azevedo Filho, 2005, p. 9). Da mesma forma, Annibal afirma: “No texto de Lygia Fagundes Telles, o tempo parece ser principalmente intermitente, uma vez que presente e passado se alteram em um vaivém constante. Sempre que penetra na loja de antiguidades e passa a olhar a tapeçaria, o protagonista mergulha, aos poucos, em um passado aparentemente distante no tempo, o que é reforçado pelo uso do pretérito mais-que-perfeito: Percorrera aquela mesma vereda, aspirara aquele mesmo vapor... o personagem contempla a tapeçaria e deixa-se levar para o passado. Essas idas e vindas, do presente para o passado e vice-versa, acabam por descrever círculos e criar um tempo circular, que abole o tempo cronológico, permitindo que passado e presente, enfim, se unam” (Annibal, 1999, p. 6).

A última frase vem em seguida à descrição da caçada e mantém o mesmo tempo verbal – pretérito imperfeito –, daí a ausência de clareza: trata-se da figura representada pela tapeçaria ou do protagonista? Passado e presente se confundem e o atordoam – ele gostaria de lembrar o passado através da imagem, uma vez que se não recordar algo de muito trágico poderá lhe ocorrer.

Em “A caçada”, o tempo aparece como “inimigo”, “força contrária” que sufoca o homem de modo vertiginoso e irreversível, por isso ele precisa recordar *o mais rápido possível*. O tempo é o elemento que o impulsiona a lembrar, mas que também o desespera, tira-lhe o sono devido à pressão de que algo está se esgotando. A personagem age desde o início como se tivesse consciência de tal *urgência*; a sensação é de o tempo caindo como grãos numa ampulheta, decidindo a continuação da sua vida.

No conto, há os espaços do antiquário, da rua e da casa, *dimensões de realidade*. Aos poucos, os espaços também parecem imprecisos e estranhos. Essa constatação provoca um estado de incerteza e melancolia profundas no homem, tanto que, além do tempo, a segunda questão colocada por ele é a do local, *onde ocorreu* a caçada representada. Um claro exemplo nesse sentido se verifica quando ele deixa a loja e, tarde da noite, retorna a ela: “Vagou pelas ruas, entrou num cinema, saiu em seguida e quando deu por si, estava diante da loja de antiguidades, o nariz achatado na vitrina, tentando vislumbrar a tapeçaria lá no fundo” (págs. 26-7). A tentativa exasperante de lembrar revela ainda o desejo de encontrar um *lugar no mundo*. A busca por lugares externos e de ordem existencial o consome, pois se encontra dividido entre dois mundos: *Errante*, não sabe *onde* vai chegar e, em ambos os espaços (*real* e da caçada), permanece o desejo aflitivo de desvendamento.

A mata, o bosque, a floresta, os espaços soturnos representados contribuem significativamente para o mistério da história – mais que cenários, são *organismos vivos* que provocam reações na personagem, em grande parte devido ao caráter desconhecido; *conflito* que se configura como algo insolúvel, estranho. Por exemplo, a cor verde presente na tapeçaria – algo que designaria a natureza –, está envenenada por “manchas de um negro-violáceo” (p. 24), confirmando o *teor sinistro*,

índice de morte que acua o homem e, análogo à caça, teme a morte⁵⁴. Em todo caso, a sensação de perigo continua até mesmo quando pára de admirar a peça e deixa a loja. Próximo ou distante dela, sente-se igualmente preso e em pânico, uma vez que a tela representa *cela* que pode aprisioná-lo e que, portanto, deve ser evitada a todo custo. Mas, ao mesmo tempo que o *ameaça*, ela também o fascina e é nessa *inconstância* que se *localiza* – a imagem o atrai e o amedronta devido à *configuração* (subjativa) de morte.

Os lugares em que transita (a loja, a rua, a casa) são descritos como se estivessem sendo *engolidos aos poucos pelo espaço da tapeçaria*. O antiquário, por exemplo, é retratado não apenas como museu de peças antigas, mas *porta de acesso* à caçada. Na rua, persiste a lembrança da imagem e em casa ele tem pesadelos com traças. Assim sendo, o *espaço da tela invade* de tal forma *seu imaginário* que, em muitos momentos, a personagem não consegue distingui-los. Tudo contribui para reforçar suas incertezas e desamparo perante o esquecimento. A narrativa se passa, portanto, em *dois planos* que, no desfecho, se *fundem*. Com isso, o homem se debate entre imaginação, delírio, loucura e sonho, *embaralhando* sentidos que o levam a questionar sua sanidade perante o “real”, daí a impressão de loucura.

Com a imagem da tapeçaria atormentando-o ele vê seu cotidiano *se dissolver* e passa a reagir *como se estivesse dentro da tela*: “Levantou a gola do paletó. Era real esse frio? Ou a lembrança do frio da tapeçaria? Que loucura!... E não estou louco, concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil. Mas não estou louco” (p. 26). A repetição de “não estar louco” serve para enfatizar a própria sanidade frente às

⁵⁴ As cores presentes na tela (a “tapeçaria que tinha a cor esverdeada de um céu de tempestade. Envenenando o tom verde-musgo do tecido, destacavam-se manchas de um negro-violáceo”, p. 24), assim como, os cheiros (“a loja de antiquário tinha o cheiro de uma arca de sacristia”, p. 23); e aqueles supostamente “emanados pela tapeçaria” (“o perfume dos eucaliptos”, p. 25; “cheiro de folhagem e terra, de onde vinha aquele cheiro?”, p. 27) são elementos que dão vivacidade à tela, atuando como indícios de mistério que ameaçam o protagonista. Vale destacar que boa parte dos vocábulos dessa história está associada a infortúnios, premonições e ameaças: “manchas de um negro-violáceo” (p. 24) “emanadas” da tapeçaria. Substantivos como “penumbra” (p. 26), “escuridão” (p. 27), “náusea” (26) e adjetivos como (vulto) “arquejante” (p. 25), (céu) “sombrio” (p. 26), “medonha” (p. 26), (coágulos) “traçoeiros” (p. 26), “enredado” (p. 27) integram sentidos que giram em torno de sacrilégio, sofrimento, dor, perigo, morte.

dúvidas que perpassam a situação, levando-o a questionar seus atos, reação a uma situação estranha, inesperada.

O único momento em que deixa a loja e vaga pelas ruas é incerto; sente-se solitário, confuso. Ao chegar em casa, dorme e sonha. Quem sabe através do sono e do sonho consiga lembrar? Dormir poderia fazê-lo *fugir da realidade*⁵⁵, esquecer a imagem que o inquieta: “E se fosse dormir? Mas sabia que não poderia dormir, desde já sentia a insônia a segui-lo na mesma marcação da sua sombra” (p. 26). Contudo, ao sonhar, continua “preso” à tapeçaria, aumentando sua ânsia por lembrar:

A voz tremida da velha parecia vir de dentro do travesseiro, uma voz sem corpo, metida em chinelas de lã: ‘Que seta? Não estou vendo nenhuma seta...’ Misturando-se à voz, veio vindo o murmurejo das traças em meio de risadinhas. O algodão abafava as risadas que se entrelaçaram numa rede esverdeada, compacta, apertando-se num tecido com manchas que escorreram até o limite da tarja. Viu-se enredado nos fios e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços. No fundo, lá no fundo do fosso podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro. Apalpou o queixo... Acordou com o próprio grito que se estendeu dentro da madrugada (Telles, M, p. 27).

O protagonista acorda, apalpa o queixo e se pergunta: “Sou o caçador? Mas ao invés da barba encontrou a viscosidade do sangue” (p. 27). A barba do caçador (“violenta como um bolo de serpentes”, p. 24) representa força, poder, desejo de matar. Ele desperta aos gritos devido à sugestão de que não é o caçador. Descartada essa hipótese, apavora-se e, com ódio, ameaça destruir a tapeçaria como se *sua realidade agora fosse a imagem da tela*. Assim, cada vez mais, sente-se enredado a ela.

A sensação de estar circunscrito ao “espaço” da peça se reforça ainda ao retornar à loja. Ao entrar, dirige-se direto para a tapeçaria: “Pode entrar, pode entrar,

⁵⁵ No ensaio sobre Marcel Proust, Samuel Beckett afirma: “Não há diferença, diz Proust, entre a memória de um sonho e a memória da realidade. Quando o sujeito adormecido acorda, esta emissária de hábito corre a lhe assegurar que sua ‘personalidade’ não desapareceu com sua fadiga” (Beckett, 2003, p. 32). Em *A disciplina do amor*, LFT escreve: “Me pergunto se será justo acordar qualquer consciência. ‘Não me despertes se sonho!’ – pediu Dom Quixote” (Telles, ADA, p. 34). Em *Lete – Arte e crítica do esquecimento*, Harald Weinrich afirma: “Paul Valéry escreve certa vez: ‘Adormecer significa esquecer’ (*S’endormir c’est oublier*). Por isso, não poder esquecer é similar à insônia” (Weinrich, 2001, p. 22). Ou seja: “dormir... significa ‘distrair-se do mundo’. A simples necessidade de dormir exige uma arte elementar de esquecer” (Weinrich, 2001, p. 151).

o senhor conhece o caminho” (p. 27), afirma a mulher. Ao repeti-la (“conheço o caminho”, p. 27), segue para algo inevitável, como se *caminhasse para um fatalismo* sem escapatória – abordagem apontada por alguns críticos como gesto suicida⁵⁶. Aqui, vale a pena questionar se há desejo de morte, uma vez que se sente atraído, mas também tenta fugir. A leitura pode não ser exatamente a de impulso suicida porque o tempo todo a personagem reage contra à idéia de morte, lutando para lembrar com o intuito de preservar a vida.

O desfecho insinua que a personagem *entra na tapeçaria*; é quando *realidade e imaginário* se fundem, a tela *invade seu espaço* e ele *se projeta para dentro* da caçada:

a loja foi ficando embaçada, lá longe? Imensa, real, só a tapeçaria a se alastrar sorrateiramente pelo chão, pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdeadas. Quis retroceder, agarrou-se a um armário, cambaleou resistindo ainda e estendeu os braços até a coluna. Seus dedos afundaram por entre os galhos e resvalaram pelo tronco de uma árvore, não era uma coluna, era uma árvore! Lançou em volta um olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho. Em redor, tudo parado. Estático. No silêncio da madrugada, nem o piar de um pássaro, nem o farfalhar de uma folha. Inclinou-se arquejante. Era o caçador? Ou a caça? Não importava, sabia apenas que tinha que seguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado? (Telles, M, p. 28).

“*Real* só a tapeçaria a se alastrar” (p. 28) [grifo nosso] indica que *sua realidade*, agora, é a da caçada⁵⁷, ficando a loja “embaçada, lá longe” (p. 28). A cena é reprisada. No desfecho há uma “tomada de consciência”: presente e passado se fundem e ele finalmente recorda: “Abriu a boca. *E lembrou-se*. Gritou e mergulhou numa touceira. Ouviu o assobio da seta varando a folhagem, a dor! - Não... – gemeu,

⁵⁶ Afirma Fábio Lucas: “o êxtase do ser, assim, precipita-se até o patamar da morte. É neste limite infinitamente pequeno que Lygia Fagundes Telles traça o mosaico de suas fantasias. O impulso ao suicídio se entremostra” (Lucas, 1971, p. 213).

⁵⁷ Freud destaca uma eventual “transformação” quando aquilo que consideramos imaginário confunde-se com o plano do “real”: “refiro-me a que um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, como quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade, ou quando um símbolo assume as plenas funções da coisa que simboliza” (Freud, 1976, p. 114).

de joelhos. Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido, as mãos apertando o coração” (p. 28) [grifo nosso]⁵⁸.

Ao entrar na touceira, ouvir “o assobio da seta varando” (p. 28), sentir “a dor” (p. 28), o homem finalmente lembra e tenta voltar à realidade agarrando-se à tapeçaria, no entanto, é *tarde demais*. A lembrança vem com a sugestão de morte, ele revive o que imaginou ter acontecido com a caça⁵⁹ e, assim, transfigura imaginação em “realidade” e vice-versa.

Desde o momento em que viu a tela, o protagonista se moveu pela ânsia de desvendar sua identidade. Logo, obter informações sobre o período e o local onde ocorreram a caçada é importante para ele tentar recordar – esta a questão fulcral do conto –, da própria identidade, ansiosamente procurada. Contudo, ele *lembra tardiamente*, quando se projeta numa das representações da tela – a caça, o sexto elemento.

⁵⁸ Conforme Jorge de Sá: “Dois mundos que se contemplam cara-a-cara: um, palpável, codificado, ‘real’ e obediente aos padrões sociais, indicado pelos objetos-memória de um mundo em decomposição; o outro, impalpável, não codificado, ‘irreal’ e desobediente aos nossos padrões, indiciado pela sobrenaturalidade da tapeçaria, ela mesma tecendo uma existência além das molduras. Esses dois mundos se interpenetram de tal forma que o espaço e o tempo perdem suas demarcações” (Sá, 1981, p. 82).

⁵⁹ Há conhecidas referências que exploram o *vasamento* entre realidade e imaginário. Em *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, o protagonista faz uma espécie de “pacto” para que um quadro *absorva* suas ações criminosas, ao passo que ele permanecerá jovem e belo até o desfecho trágico. Aos poucos, a tela estará desfigurada. Há ainda o longa-metragem do diretor Woody Allen, *A rosa púrpura do Cairo*, em que uma personagem de um filme “deixa” a tela do cinema e passa a conviver com a “realidade” de uma espectadora que o assistia.

A CAÇA, O SEXTO ELEMENTO:
“DETRÁS DAS FOLHAS, PRESSENTIA O VULTO”

O protagonista procura uma eventual *identidade perdida*⁶⁰, difícil de ser resgatada: “Uma personagem de tapeçaria. Mas qual?” (p. 25) se autoquestiona, realizando uma projeção difícil de ser datada, localizada. A procura perpassa por diversas hipóteses: A primeira é o caçador disposto a encurralar e executar a presa, homem meticoloso, racional, capaz de esperar pelo “momento exato” para atacar: “de arco retesado, apontando para uma touceira espessa... Poderoso, absoluto era o primeiro caçador, a barba violenta como um bolo de serpentes, os músculos tensos, à espera de que a caça levantasse para desferir-lhe a seta” (p. 24); sujeito “perversamente embuçado” (p. 25), descrito como cruel: “só músculos e nervos” (p. 26).

Em seguida, ele sugere que pode ser o segundo caçador, que acompanha o caçador principal: “vaga silhueta, cujo rosto se reduzira a um esmaecido contorno” (p. 24); “homem sem cara espiando por entre as árvores” (p. 25); alguém que não oferece perigo por apenas vigiar.

Além dos dois caçadores, há várias hipóteses de projeções *externas à imagem*, como o pintor: “E se tivesse sido o pintor que fez o quadro? Quase todas as antigas tapeçarias eram reproduções de quadros, pois não eram? Pintara o quadro original e por isso podia reproduzir, de olhos fechados, toda a cena nas suas minúcias” (p. 26); e, ainda, um espectador: “E se fosse um simples espectador casual, desses que olham e passam? Não era uma hipótese? Podia ainda ter visto o quadro no original, a

⁶⁰ Busca que tem sido tônica recorrente de muitas obras literárias e de filmes contemporâneos, conforme Joyce Carol Oates: “Rara na vida, a amnésia prolifera na literatura e nos filmes contemporâneos... O atrativo de despertar, não para a torrente usual de memórias e associações, mas para uma tabula rasa de possibilidades infinitas é evidente... O leitor se identifica com a condição de não-saber e deve voluntariamente suspender a ‘descrença’ na antecipação do que virá... Diferentemente dos amnésicos em vida, cujas fugas do olvido patológico podem ter sido provocados por derrames, tumores cerebrais, alcoolismo, desnutrição, trauma severo na cabeça, os amnésicos literários... geralmente sofreram traumas psicológicos, a serem revelados em flash-backs... Protagonistas de romances amnésicos não são tão incapacitados por suas deficiências neurológicas quanto capacitados por elas para embarcar em buscas heróicas de recuperação da identidade, ou, melhor ainda, de esquecimento de novas identidades” (Oates, 2007, p. 7).

caçada não passava de uma ficção” (p. 26). A quinta possibilidade é o artesão: “E se fosse o artesão que trabalhou na tapeçaria? Podia revê-la, tão nítida, tão próxima que, se estendesse a mão, despertaria a folhagem” (p. 27).

O pintor possui sensibilidade artística, bem como alguém que chegou a ver o quadro. Por fim, o artesão que armou o tecido da tapeçaria – configurações humanas que não o ameaçam por manter relações estéticas e estarem *fora da peça*. Mas ele não crê que seja um deles, o que só aumenta sua amargura: “não, não ficara do lado de fora, mas lá dentro, encravado no cenário!... Mas se detesto caçadas! Por que tenho de estar aí dentro?” (p. 26).

Apesar da possibilidade de ser o sexto elemento – a caça – perpassar todo o conto, ela só é revelada no desfecho e ao sugerir a morte do protagonista. Este sentido está implícito desde o início, quando ele admira a imagem, e, provavelmente, seja o motivo principal para não conseguir lembrar. É válido destacar que a personagem evita a todo custo essa possibilidade talvez porque a caça – presa frágil e indefesa –, represente sua morte: “a caça estava escondida... Mas detrás das folhas, através das manchas pressentia o vulto arquejante... Compadeceu-se daquele ser em pânico, à espera de uma oportunidade para prosseguir fugindo. Tão próxima a morte! O mais leve movimento que fizesse, e a seta...” (p. 25).

Em seu desespero, o homem vive apenas um breve *instante de paz* ao constatar que integrou a caçada, *certeza efêmera* que lhe serve momentaneamente de consolo⁶¹: “Vinha-lhe agora uma certa paz, agora que sabia ter feito parte da caçada. Mas essa era uma paz sem vida” (p. 26). Em seguida, prossegue frágil e sozinho, tenta recordar e também fugir, pelo receio de a caçada *reencenar-se*. O temor é se deparar com uma situação que lhe parece prestes a se repetir e da qual não

⁶¹ Urbano Tavares Rodrigues ressalta a: “importância do subtexto diluindo uma das grandes obsessões da autora – a morte, entre outra possível dimensão dos seres no amor em fuga entre traições e euforias envinagradas” (Rodrigues, 1999, p. 1); enquanto Ronaldo de Melo e Souza destaca: “a representação do mundo submetido ao sortilégio da morte. Em suma, os contos de Lygia Fagundes Telles são variações ou modulações do tema elegíaco da vida que amadurece a morte dentro de si mesma” (Souza, 1984, págs. 25-7). Para Melo e Souza: “O conto que melhor representa o mundo em que se compraz a arte narrativa do sério jogo da morte denomina-se ‘A caçada’” (Souza, 1984, p. 27). Em *A presença do fantástico na escritura de Lygia Fagundes Telles*, Marcos Treptow considera que: “A tapeçaria de *A Caçada* remete ao encontro com a morte como única alternativa para não continuar vivendo fugindo” (Treptow, 2000, p. 105).

conseguirá se safar. A sensação de medo conjugada à atração, raiva, irritação e desamparo amplia uma situação de cerco, reforçando a angústia por não lembrar.

Em “A caçada”, a insinuação da morte é posta como algo sorrateira, uma vez que a caça é o ser acuado, escondida numa touceira. Com isso, a história caracteriza a morte como *traço negativo*, perverso, que extingue a vida – mal e bem, morte e vida são elementos antagônicos e estanques, uma vez que se retrata a caça como vítima sem possibilidade de defesa, enquanto o caçador parece ter prazer em abatê-la.

A ameaça aflitiva de morte angustia o protagonista a ponto de lhe provocar pesadelos, fazendo-o rondar a loja, obcecado por uma peça que parece anunciar *seu fim*, algo sugerido no desfecho, quando sucumbe a uma espécie de *morte anunciada*, deflagração que analisamos aqui como representação literária que associa esquecimento e morte – elementos que coadunam para analisarmos o conto à luz da psicanálise, tendo como referência “O estranho”, texto de Sigmund Freud. Com ele, tentamos apreender o que para nós é crucial nessa história (e, também, a seguir, em “O noivo”): a amargura de uma personagem em não lembrar, o que, sugere a narrativa, o leva a um desfecho trágico.

“O ESTRANHO” EM “A CAÇADA”:
“AH, SE PUDESSE EXPLICAR TODA ESSA FAMILIARIDADE MEDONHA”

No ensaio “O estranho”, de 1919, incluído no livro *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*, Freud designa semanticamente o conceito *heimlich* como “pertencente à casa, não estranho, familiar, doméstico, íntimo, amistoso etc.” (Freud, 1976, p. 89). Ou seja, algo que foge daquilo que “é assustador – com o que provoca medo e horror” (Freud, 1976, p. 86), mas que pode se romper perante algo novo, inusitado, inesperado, estranho. Contudo: “nem tudo o que é novo e não familiar é assustador... Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho” (Freud, 1976, p. 87). E parece ser exatamente essa a sensação do protagonista de “A caçada” ao se deparar com a imagem da tapeçaria. Embora ele a veja por poucos dias, a peça lhe é familiar, mas também estranha: “conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu – conhecia tudo tão bem, mas tão bem! Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada” (p. 25)⁶².

Na segunda acepção de “estranho”, Freud destaca aquilo que é: “escondido, oculto da vista, de modo que os outros não consigam saber, sonegado aos outros” (p. 90). Vale destacar que, em “A caçada”, a tapeçaria oculta-se duplamente, uma vez que fica no fundo da loja e há diversos detalhes da imagem vistos apenas pelo homem, como as cores que lhe parecem mais vivas e a seta, despercebida pela dona da loja: “- Que seta. O senhor está vendo alguma seta?” (p. 25).

A “ausência de visão” o incomoda porque é justamente a partir de tal sentido que ele poderia “dividir” questões e angústias. A dona da loja, possível interlocutora, não vê diferenças de coloração, de nitidez nem seta alguma; ao contrário, “enxerga” apenas o desgaste da peça (“essa tapeçaria não agüenta a mais leve escova, o senhor não vê?”, p. 24) [grifo nosso], lhe desencorajando em comprá-la. Assim, as

⁶² Para Sônia Régis: “O estranhamento se dá no momento em que personagem e leitor adentram-se pela nova realidade, aceitando as novas condições de tempo e espaço, aceitando o jogo que a narrativa impõe para atualizar a memória” (Régis, 1982, p. 10).

constatações do protagonista acabam sendo desanimadoras ao se somar a uma aparente falta de sentido existencial, uma vez que ninguém mais enxerga o que ele vê.

Porém, talvez seu maior temor seja não o esquecimento, mas a idéia de morte⁶³, ao desconhecido da tela, ao estranho, conforme define Freud, relacionando beleza e morte que atraem e, ao mesmo tempo, provocam medo. Citando Schelling, Freud diz que estranho seria: “tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (Freud, 1976, p. 92).

No conto em questão, a imagem da caçada estava “oculta” e assim deveria permanecer. Enquanto a admira fixamente, o homem tenta acionar lembranças e imagens antes reprimidas. A situação o incita a refletir sobre o passado, gerando repulsa, revolta, medo; fazendo-o se iludir com conclusões (“a caçada não passava de uma ficção”, p. 26) enganosas.

Freud sugere que o estranho integra nossa realidade imediata porque sempre existirão questões sem respostas e que o conhecimento jamais irá eliminar situações, vivências, sujeitos e imagens que provocam estranheza, sugerindo que o estranho faz parte da nossa existência, sem ser confundido com loucura: “Sabemos agora que não devemos estar observando o produto da imaginação de um louco, por trás da qual nós, com a superioridade das mentes racionais, estamos aptos a detectar a sensata verdade; e, ainda assim, esse conhecimento não diminui em nada a impressão de estranheza” (Freud, 1976, págs. 98-9). Ou seja, a razão não elimina “o estranho” porque a realidade tem um quê de ambivalente.

Após citar várias acepções para *heimlich* (familiar, conhecido), Freud une os sentidos das palavras estranho e familiar para concluir que *heimlich* é um conceito ambíguo: “palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência” (Freud,

⁶³ A idéia da morte ameaça a constituição do sujeito e amplia a sensação de angústia e desamparo (sensação que, em geral, acomete sujeitos que se encontram ou imaginam correr risco de vida), conforme sugere Maria Elisa Pessoa Labaki em *Morte*: “Logo, é o estado de desamparo do ego que parece estar associado com a ameaça de morte expressa nas reações diretas de angústia” (Labaki, 2001, p. 66). Em *História da morte no Ocidente*, Philippe Ariès afirma ser comum a representação da morte como ameaça ao cotidiano: “a morte é, a partir de então, cada vez mais acentuadamente considerada como uma transgressão que arrebatava o homem de sua vida quotidiana, de sua sociedade racional, de seu trabalho monótono, para submetê-lo a um paroxismo e lançá-lo, então, em um mundo irracional, violento e cruel” (Ariès, 2002, p. 65).

1976, p. 93)⁶⁴, elemento que pode ser verificado em “A caçada”, cuja *movimentação* do protagonista *oscila* entre aproximação (admiração) e afastamento (inquietação), como se a tapeçaria o atraísse e também o ameaçasse, ao insinuar sua destruição, tanto que sequer chega a tocá-la.

No desfecho, a impressão é que é *sugado* por ela, vindo à tona a morte⁶⁵. Para Freud:

Difícilmente existe outra questão, no entanto, em que as nossas idéias e sentimentos tenham mudado tão pouco desde os primórdios dos tempos, e na qual formas rejeitadas tenham sido tão completamente preservadas sob escasso disfarce, como a nossa relação com a morte. Duas coisas contam para o nosso conservadorismo: a força da nossa reação emocional original à morte e a insuficiência do nosso conhecimento científico a respeito dela (Freud, 1976, p. 111).

A personagem não busca razões para entender seu esquecimento. Há uma profunda angústia por esquecer, mas não há reflexão para se tentar compreender os motivos do esquecimento, sempre descrito como algo irreversível – o homem se atormenta, entretanto, não procura entender *como isso ocorre*. Talvez, antes de perguntar *o que* esquece deveria se perguntar *por que* esquece, ou melhor, se reprime: “Considerando a nossa inalterada atitude em relação à morte, poderíamos,

⁶⁴ Conforme Freud: “entre os seus diferentes matizes de significado a palavra ‘heimlich’ exibe um que é idêntico ao seu oposto, ‘unheimlich’. Assim, o que é heimlich vem a ser unheimlich... Em geral, somos lembrados de que a palavra ‘heimlich’ não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista” (Freud, 1976, p. 92). Maria Elisa Pessoa Labaki comenta: “Freud alinhou *Unheimliche* com *Heimliche*, a primeira constituindo uma forma em que o familiar esquecido sobrevém à vivência na qualidade daquilo que se mostra sinistro e atemorizador. Assim, permite-se ver que os fantasmas – nossos “outros” – terroríficos da morte costumam apresentar-se como propriamente familiares (*Heimliche*)” (Labaki, 2001, p. 68).

⁶⁵ Para Medard Boss: “as pessoas que mais temem a morte são sempre as mesmas que mais têm medo da vida, pois é sempre o viver da vida que desgasta e põe em perigo o estar-aí” (Boss, 1981, p. 26). Ou seja: “toda a angústia é fundamentalmente medo da morte, do não-poder-mais-estar-aqui; e a morte face a essencial limitação do ser humano, está, inevitável e constantemente, diante de nós” (Boss, 1981, p. 33). Stedeford confirma essa reação: “Todos nós tememos o desconhecido. Por essa razão, também é natural temer a morte... o medo existencial, de deixar de ser, encontra-se no fundo de cada pessoa e, em geral, permanece inconsciente. A sua presença influencia, profundamente, o comportamento das pessoas, quando o conhecimento da morte torna-se inevitável” (Stedeford, 1986, págs. 73-4).

antes, perguntar o que aconteceu à repressão, que é a condição necessária de um sentimento primitivo que retorna em forma de algo estranho. A repressão, porém, também está presente” (Freud, 1976, p. 112). Essa é a “base” de “O estranho”, “algo familiar que foi reprimido... submetido à repressão e depois voltou” (Freud, 1976, págs. 116-7).

No ensaio “Lembranças da infância e lembranças encobridoras”, o psicanalista afirma que existe uma espécie de seleção de nossas lembranças. Para ele, não há propriamente esquecimento, mas desvio ou recalque, sobretudo quando se tratam de lembranças negativas, ocorrendo aí as lembranças encobridoras, substitutas de outras: “A lembrança encobridora segue esse caminho de conflito, recalque e substituição, mas é fruto de uma modificação mais profunda e elaborada” (Freud, 1987, págs. 273-74)⁶⁶, sendo, portanto, as lembranças oriundas de seleção, mas também de recalques e remorsos, algo que pode ter ocorrido com a personagem de “A caçada”.

Embora afirme querer lembrar, o protagonista de “A caçada” pode ter recalcado essa lembrança pois ela sugere sua (projeção de) morte – é essa pulsão que procura apreender desesperadamente mas que também reage contra. Este talvez seja um dado não paralelamente trágico e irônico do conto – enquanto busca a todo custo *desvendar sua identidade* e se depara com indícios de morte, ele dá mostras de que bloqueou lembranças. Assim, embora se ressinta que a mulher *não vê*, ao mesmo tempo sabe que sua *busca* é individual, solitária, quase egoísta e, com isso, termina se descontrolando porque a tela lhe parece grotesca, estranha – a representação de sua própria morte durante uma caçada. Eis aí a *visão* apavorante que o atormenta. Talvez a tapeçaria o irrite e o entristeça justamente por mostrar *além* do que gostaria de ver e lembrar.

⁶⁶ Freud chegou a reconhecer limites para lidar com a questão: “Até agora, nenhuma teoria psicológica conseguiu dar uma explicação convincente coerente do fenômeno fundamental da lembrança e do esquecimento; de fato, uma dissecação completa do que realmente se pode observar mal chegou a ser iniciada. Hoje em dia, talvez o esquecimento se tenha tornado mais enigmático do que a lembrança, uma vez que o estudo dos sonhos e dos fenômenos patológicos nos ensinou que até mesmo algo que supúnhamos esquecido há muito tempo pode reassomar repentinamente na consciência” (Freud, 1987, p. 126).

Conforme já vimos, para Freud, esquecer está ligado à repressão e recalque, formas de o sujeito engendrar uma possível defesa psíquica. Assim, “lembramos do que queremos”, mas as razões para “esse querer” ainda seriam obscuras⁶⁷. No caso de “A caçada”, ressalta-se algo familiar que foi alienado, devendo-se destacar que: “todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, logo, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna” (Freud, 1976, p. 109). Assim, o estranho em “A caçada” não é algo novo, mas, ao contrário, familiar, conhecido, sublinhando a ambivalência mencionada por Freud sobre lembranças recalçadas: “esse estranho não é nada novo ou alheio, mas algo familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão” (Freud, 1976, p. 111).

No conto, o homem se pergunta quando e onde teria presenciado essa mesma cena, sugerindo já tê-la visto. O elemento que o amedronta (e que ele “esquece”) não é a tapeçaria, mas sua *representação*, a morte, reprimida por imaginá-la próxima. De acordo com o pensamento freudiano, algo compreensível: “Nenhum ser humano realmente a compreende, e o nosso inconsciente tem tão pouco uso hoje, como sempre teve, para a idéia da sua própria mortalidade” (Freud, 1976, p. 112), já que: “a atitude do homem para com a morte, a repetição involuntária e o complexo de castração compreendem praticamente todos os fatores que transformam algo assustador em algo estranho” (Freud, 1976, p. 113).

O protagonista é denominado na narrativa como o homem (por oito vezes), sem, entretanto, mencionar idade, cor, profissão, condição social, como se ele representasse a “condição humana” que não consegue se salvar porque sua memória não se confirma.

⁶⁷ Para Freud: “Supomos que o esquecimento é um processo espontâneo ao qual se pode atribuir o requisito de um certo decurso de tempo. Enfatizamos que no esquecimento se produz uma certa seleção entre as impressões que nos são oferecidas, o mesmo acontecendo entre os detalhes de cada impressão ou experiência... É óbvio que um grande número dos fatores que determinam a escolha daquilo que será lembrado ainda escapa a nosso entendimento” (Freud, 1987, p. 126).

Esquecimento e morte em “A caçada” são forças que interagem contra a vida, como se indicassem que é impossível viver sem lembranças. Esquecer é algo similar à morte, parece nos dizer LFT. E é o que se verifica na narrativa – sem lembrar, o protagonista vaga angustiado, pois recordar é fundamental para permanecer vivo, uma vez que a tapeçaria é a sua simbólica de morte. O *antídoto*, *elixir de vida* a que poderia ter recorrido, a lembrança, não vem, o que lhe vale a “punição” em pagar com a vida, sendo lançado ao esquecimento, aqui representado pela tapeçaria. Nesse caso, não lembrar é “perder-se”, desconhecer a própria subjetividade; é não “despertar”, já que ele não consegue recordar justo aquilo que mais deseja⁶⁸.

⁶⁸ Há análises que abordam esse assunto com perspectivas distintas da freudiana, ligadas à questão do mito – casos dos livros *Mito e pensamento entre os gregos*, de Jean-Pierre Vernant, e *Aspectos do mito*, de Mircea Eliade. Vernant destaca a noção de “força infernal” do esquecimento, que surge num contexto carregado de negatividade, de destruição, desterro e abismo. A idéia de esquecimento associada à morte ocorre a partir da união entre *Mnemosyne* (memória) e *Léthe* (esquecimento): “*Léthe*, Esquecimento, associada a *Mnemosyne* e formando com ela um par de forças religiosas complementares. Antes de penetrar na boca do inferno, o consultante, já submetido aos ritos purificatórios, era conduzido para perto das duas fontes chamadas *Léthe* e *Mnemosyne*. Ao beber na primeira, ele esquecia tudo da sua vida humana e, semelhante a um morto, entrava no domínio da Noite. Pela água da segunda, ele devia guardar a memória de tudo o que havia visto e ouvido no outro mundo... Como a mãe das Musas, ela tem a função de ‘revelar o que foi e o que será’. Mas, associada a *Léthe*, ela se reveste do aspecto de uma força infernal, agindo no limiar do além-túmulo. O além, cujo acesso ela oferece ao iniciado, identifica-se com o mundo dos mortos” (Vernant, 2002, págs. 144-5). Em seu estudo, Vernant associa memória a passado mítico, o além, ressaltando que a evocação não faz reviver o que não existe mais, ou seja, rememorar não consegue “voltar no tempo”, mas também não apaga o vivido. Vernant não reforça a ilusão de a memória apagar o tempo nem o passado. Ao contrário, ela serve de elo capaz de unir “mundos” separados pelo tempo, “ponte entre o mundo dos vivos e do além”. A memória rompe com a aparente barreira do esquecimento e da morte: “a morte se define como o domínio do esquecimento” (Vernant, 2002, p. 144); enquanto que esquecer é “erro essencial para a alma... sua própria enfermidade” (Vernant, 2002, p. 148). Eliade abre o ensaio “Mitologia da memória e do esquecimento”, incluído em *Aspectos do mito*, mencionando o episódio da paixão de um mestre espiritual por uma rainha, cujo “amor físico provoca imediatamente uma amnésia no Mestre” (Eliade, 2000, p. 100). Para salvar-se, um discípulo “ajuda-o a recuperar a memória, isto é, a consciência da sua identidade” (Eliade, 2000, p. 100). Conclui Eliade que o “esquecimento do Mestre é equivalente à morte e, inversamente, o ‘despertar’, a anamnesis, surge como uma condição para a imortalidade” (Eliade, 2000, p. 100). Vendo o esquecimento como cativo (“O cativo e o esquecimento de Matyendranâth constituem um motivo pan-indiano. Os dois infortúnios exprimem, plasticamente, a queda do espírito... no circuito das existências e, conseqüentemente, a perda de consciência de Si”; Eliade, 2000, p. 100), Eliade destaca que a literatura indiana utiliza imagens de prisão, ignorância e esquecimento para representar a condição humana; e, ao contrário, imagens de liberdade, memória e recordação para: “expressar a abolição (ou a transcendência) da condição humana, a liberdade, a libertação” (Eliade, 2000, p. 100). Para Eliade, na crença indiana, esse é o papel de um mestre, “enviado por Deus” para despertar os homens: “Retenhamos esta idéia de que é Deus que, no seu amor pelos homens, lhes envia um Mestre a fim de os ‘despertar’ do seu sono, que é simultaneamente ignorância, esquecimento e morte” (Eliade, 2000, p. 109). Segundo Eliade: “O esquecimento equivale ao ‘sono’, mas também à perda de si mesmo, isto é, à desorientação, à ‘cegueira’ (a venda nos olhos)” (Eliade, 2000, p. 101).

No conto, o esquecimento se reforça porque não há retorno, a *durée* a que se refere Henri Bergson no livro *Matéria e memória* (1999), no sentido de algo que ocorreu não acontece porque a personagem não recorda. *Cavando lembranças*, ele vaga indeciso pelas ruas, tem pesadelos, enfim, não encontra *direção* porque não lembra; *ser errante* cujo destino se anuncia negativo, fatalista; como se não houvesse *redenção* para quem não lembra. Ele tenta, mas sucumbe ao esquecimento; é quando se *reencena* a caçada e aproximam-se esquecimento e morte – eis a tônica aqui perseguida.

Há “lacunas” não preenchidas, espaços que permanecerão abertos e sem respostas, parece nos dizer o conto “A caçada”. Enquanto vivemos influenciados por dados científicos, pela lógica matemática com resultados, eficiência e metas, há o desconhecido para o qual não se obtém respostas – eis o contexto em que LFT insere o esquecimento neste e no conto seguinte. Esquecer não apenas como recalque, mas algo que foge do óbvio, do facilmente explicável, resíduo de fugas, sacrilégios e obscuridade, similar à idéia que se tem da morte, ao menos no Ocidente. Reunidos, esquecimento e morte seriam sinais de algo sem resposta. Que desafia, amargura, aprisiona.

No desfecho, o homem se pergunta pela terceira vez (“era o caçador? Ou a caça?”, p. 28); ao mesmo tempo em que lhe vem a certeza de que precisa fugir: “sabia apenas que tinha que seguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado?”(p. 28). Porém, *não há mais tempo*, a situação parece irreversível; de qualquer forma, ele finalmente se recorda, mas, além de tardia, ocorre a sugestão de projeção para a caça, *o esquecimento eterno*⁶⁹, a morte.

Nesse capítulo nossa intenção foi analisar as conseqüências sofridas por uma personagem que não lembra. Ou o faz tardiamente. Sob a ótica psicanalítica, nos interessou discutir questões correlatas às angústias da personagem, como olhar, loucura, tempo e espaço da narrativa, relações entre “realidade” e “imaginário” e, sobretudo, aquelas que envolvem esquecimento e morte. Situação semelhante, a de

⁶⁹ Para Sônia Régis: LFT “escolheu um difícil material para elaborar sua obra... escorregadio, pronto a escapar do *registro da memória para o esquecimento eterno*” (Régis, 1998, p. 89). O que nos “faz ser o que somos” é a memória. É ela que nos “mantém vivos” e inseridos no “mundo real”, afirma Iván Izquierdo: “somos indivíduos porque temos memória” (Izquierdo, 2004, p. 16).

querer lembrar, também será verificada no conto “O noivo”, cuja abordagem em torno do duplo, conforme veremos adiante, o aproxima de “A caçada”.

2. 3. Esquecimento e morte em “O noivo”

“QUE CASAMENTO?!”: O NOME DA NOIVA

Miguel, protagonista do conto “O noivo”, é acordado pela empregada Emília mencionando ser o dia do casamento, mas ele não recorda *quem* irá casar: “Hora do casamento. Mas que casamento? – Que casamento, Emília?” (p. 179)⁷⁰. A resposta da mulher é evasiva, desvia-se da questão, aumentando ainda mais sua dúvida: “Então? Quem é que se casa hoje?... Quinta-feira doze. ‘Que casamento é esse? Não sei de nada...’” (p. 179); continuará se indagando, intrigado com o fato e também com o próprio esquecimento.

Ao se ver no espelho se assusta perante um fraque e uma maleta preparada para uma provável viagem: “ao lado do armário uma maleta – a maleta que usava para viagens curtas – cuidadosamente preparada, como se daí a alguns instantes devesse embarcar... ‘Mas para onde? Não sei de nada, não sei de nada!...’” (p. 182). Intuindo que *é ele* quem vai casar logo mais, Miguel reage tenso, quase desesperado, devido à total ausência de lembranças perante fato tão importante: “*Perdi a memória. Perdi a memória. Fechou as mãos e bateu com os punhos... Mas não, não é verdade, me lembro de tudo, como é que perdi a memória se me lembro de tudo?...*” [grifo nosso] (p. 182).

Em seguida, certifica-se de que não está enlouquecendo, listando informações que recorda a fim de garantir a própria sanidade: seu nome, o do chefe, o da amante, sua profissão etc. No entanto: “*lembrava-se de tudo, de tudo menos do casamento.*

⁷⁰ A caracterização de Emília, a empregada de Miguel, é bastante próxima à “velha” de “A caçada”. Em relação à mulher ele conjuga certa piedade (“estava ficando muito velha, coitada”; p. 179) associada à desconfiança e também estranheza: “Era evidente que ela não podia gostar da idéia de vê-lo casado... Mas além desse ressentimento não haveria naquele sorriso qualquer coisa de maligno? Achou-a de um certo modo esquiva. Ambígua” (p. 184). A reação demonstra ainda haver ausência de cumplicidade entre os dois e, assim como a velha de “A caçada”, fica a imagem de uma mulher *desinteressada*, mas também ameaçadora, esquisita, sinistra, estranha.

Só essa faixa da memória continuava apagada, só nesse terreno a névoa se fechava indevassável: nomes, caras, tudo era escuridão. A começar pela noiva feita do nada, diluída no éter” [grifo nosso] (p. 183).

Miguel recorre a diversas associações de memória na tentativa de *descobrir* a identidade da sua suposta noiva, mas o exercício não é bem-sucedido. A impressão é que o casamento e o nome da noiva foram completamente apagados da memória (e de sua casa): “Devia ter um retrato, ao menos um retrato! Vagou o olhar pelas paredes, pelos móveis. Nada. Revolveu as gavetas. Folheou avidamente o álbum com antigos retratos da família, caras amarelas e mortas, desconhecidas na maioria” (p. 183). Não há menção do nome da noiva nos telegramas nem nos presentes recebidos, o que só aumenta sua angústia porque, exceto ele, todos a sua volta (a empregada Emília, o amigo Frederico) parecem conhecê-la, enquanto ele se constrange em indagar de quem se trata, daí sua crescente aflição e amargura em descobrir a *identidade* da noiva.

Num esforço de recordação, o protagonista lista diversos nomes⁷¹ de relações anteriores (Dora, Rosana, Jô, Cecília, Amanda, Regina e Virgínia), repassadas e logo descartadas, mantendo-se cada vez mais amargurado e indeciso por não conseguir atingir seu objetivo. Seu desespero é crescente por não lembrar sequer da fisionomia da noiva, “diluída no éter”, o que reforça a sugestão de algo estranho e desconhecido e de nenhuma lembrança, mesmo antiga, ter restado. A situação é, portanto, bastante similar ao conto “A caçada”: A angústia que toma conta de Miguel está no mesmo plano – a personagem quer *descobrir* quem é o *outro*, no caso a noiva, para saber de *si*, exercício desesperado de busca e esforço para lembrar, algo que lhe provoca autocomiseração, tristeza e desamparo.

Miguel torna evidente se tratar de personagem solitária, sem interlocutores, procurando sua *própria história* e que se vê numa situação de abismo, aparentemente

⁷¹ No ensaio “Lembranças da infância e lembranças encobridoras”, incluído em *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*, Freud afirma: “o que a memória reproduz não é o que deveria ser corretamente reproduzido, mas algo diverso que serve de substituto. No caso de esquecimento de nomes, a lembrança se dá sob a forma de nomes substitutos... uma sensação intelectual nos dá notícia da interferência de algum fator perturbador, mas o faz de formas diferentes: no esquecimento de nomes, *sabemos* que os nomes substitutos são *falsos*; nas lembranças encobridoras, ficamos *surpresos* por possuí-las” (Freud, 1987, p. 54).

insolúvel por se deparar com a ausência de lembranças que tanto almeja, apresentadas como única *redenção*.

O protagonista evidencia profundo desamparo por não lembrar e ainda sentimento trágico de angústia ao se sentir *empurrado* para a morte: “Frederico era seu amigo mais querido. Contudo, viera buscá-lo para *aquilo*” (p. 186); é como se não houvesse saída nem alguém para salvá-lo, ou seja, *lembrá-lo*, daí as sensações (inclusive físicas) de impotência, percebidas em diversas reações: lábios fechados, crispação dos músculos, palidez, boca seca etc.

Levado à igreja, onde caminha “num andar de autômato” (p. 187), Miguel vê, mas não reconhece, *a noiva*: “Ela foi se aproximando, obediente ao compasso grave da marcha... Como era espesso o véu! Quem estaria por detrás, quem? Só vestido, só rendas e flores, umas flores tão úmidas, tão brilhantes” (p. 188). Finalmente, ao vê-la, reage como se reencontrasse algo/alguém que espera há tempos – não há surpresa e a angústia parece finalmente se dissipar: “era como se estivesse ali à espera não alguns minutos mas alguns anos. Muitos anos. A duração de uma vida... Quem, quem?” (p. 189). No desfecho, ele se aproxima *da noiva* curioso por *desvendá-la*: “O véu foi subindo devagar, tão devagar, difícil o gesto. E tão fácil... Miguel encarou-a. ‘Que estranho. *Lembrei-me* de tantas! Mas justamente *nela* eu não tinha pensado’. Inclinou-se para beijá-la” [*grifo nosso*] (p. 189), mas, embora se sugira o “beijo da morte”⁷², não esboça reação contrária nem surpresa.

Desde o começo, a personagem indica que pretende lembrar e, quando percebe que não irá conseguir, ameaça desistir (“e se eu der um chute nesse fraque, não caso coisa nenhuma, não me lembro de nada, esse casamento é uma farsa!”, p. 185), porém prosseguirá como se acreditasse ser possível recordar. Persiste nessa história a *idéia central* do enredo analisado anteriormente, o de um protagonista envolvido numa situação fatalista da qual não consegue se safar. Nesse caso, *a noiva* representa a configuração de esquecimento, *identidade* desconhecida, *encontrada* apenas no desfecho.

⁷² A morte dá sustentação a muitos contos de LFT, como “Venha ver o pôr-do-sol”, “Tigrela”, “Boa noite Maria”, “As formigas”, “Jardim selvagem”, “A fuga” e “Antes do baile verde”, entre tantos outros.

Personagens como Miguel parecem fadadas ao fracasso, a um fim trágico talvez em insistir por *lembranças que chegam tarde demais*. De qualquer forma, vale destacar que a morte não é insinuada apenas no final da narrativa. Num sentido de metáfora, quanto mais tenta lembrar (e menos lembra), Miguel, após se ferir, sangra sem parar: “Sentia-se enfraquecido como se todo o seu sangue e não apenas algumas gotas tivesse se esvaído naquele corte” (p. 188). Ao passo em que procura por lembranças, ele não consegue estancar o ferimento, a despeito de lavar o rosto diversas vezes. A situação sugere a idéia de *labirinto*, uma vez que até o desfecho a personagem reagirá como se estivesse *encurralado*, ou seja, *sem possibilidades de escapatória* por não lembrar⁷³.

A morte deve ser não só temida, mas esquecida, nos diz Philippe Ariès em *História da morte no Ocidente*⁷⁴ (2002). Para o teórico, a partir do século XIX começa a se evitar a todo custo a lembrança insistente em torno da questão; é quando a idéia de morrer passa a ser tratada de forma escamoteada, recalcada: “Os mortos tornaram-se belos na vulgata social quando começaram a realmente ser motivo de medo, um medo tão profundo que não se exprimia senão por interditos, ou seja, por silêncios. A partir de então, não haverá mais representações da morte” (Ariès, 2002, p. 158).

No caso de “O noivo” (cuja simbologia de morte é representada pela *noiva*) há um interdito (a ausência de lembrança específica) que retrai o protagonista. Segundo Ariès: “O decoro proíbe, a partir de então, toda referência à morte. É mórbida, faz-se de conta que não existe; existem apenas pessoas que desaparecem e das quais não se fala mais – e das quais talvez se fale mais tarde, *quando se tiver esquecido que*

⁷³ Em *O que é civilização?*, Ilan Stavans deflagra o potencial negativo e perturbador do esquecimento: “Somente por meio da recordação, começando por um diálogo entre um passado antigo e primitivo e um futuro desconhecido, mas promissor, é possível assegurar um lugar permanente na história... Não lembrar é desviar-se do caminho perfeito, é perder a fé e viver em um universo de mentiras e pecados” (Stavans, 2004, págs. 51-3). Ou seja: “Lembrar é instalar nossa imaginação na História e lutar contra a erosão que aniquila todo trabalho humano. Esquecer é privar o futuro das alegrias do presente” (Stavans, 2004, p. 65).

⁷⁴ Conforme Philipp Ariès: “a partir do século XIX, as imagens da morte são cada vez mais raras, desaparecendo completamente no decorrer do século XX; o silêncio que, a partir de então, se estende sobre a morte significa que esta rompeu seus grilhões e se tornou uma força selvagem e incompreensível” (Ariès, 2002, p. 159).

morreram” (Ariès, 2002, p. 225) [*grifo nosso*]. O temor de Miguel, portanto, não é apenas *ter* esquecido os nomes e até o próprio casamento, mas ter consciência de que não lembrar pode lhe trazer graves consequências.

Ao ser acordado pela empregada no dia de seu casamento ele passa a reagir como se estivesse em “contagem regressiva”, tentando acionar lembranças, como se disso dependesse sua existência, daí se comportar aflitivamente, sugerindo que esquecer é algo com implicações, em geral, negativas, deletérias, opressoras, elemento de ocaso, fracasso, *destruição*. A partir daí, passa a agir tomado de medo, conforme destaca Ariès: “O homem do fim da Idade Média, ao contrário, identificava sua impotência à sua destruição física, à sua morte. Via-se ao mesmo tempo fracassado, morto, fracassado porque mortal e portador de morte” (Ariès, 2002, p. 154).

A *busca* de Miguel nos faz ressaltar que uma das grandes recorrências de LFT é expor o esquecimento associado ao desamparo, *drama* que quase sempre não se resolve. Como nesse caso, esquecer é *força antagônica* que aprisiona, oprime e pressiona o protagonista à desistência e ao fracasso; configurando-se, portanto, como algo aparentemente *irremovível*, uma vez que não se vislumbra *redenção*, solução ou saída perante uma *situação limite* que expõe seu desamparo e também deflagra e simboliza *a condição humana* perante o mundo – sugere sutilmente a autora.

No caso de Miguel, a única *certeza* da personagem é que precisa lembrar urgentemente da identidade da *noiva*. No entanto, a recordação mais desejada é a que não vem. A despeito de angústia tão intensa, reverberam várias lembranças (como o casarão em que passava as férias com o avô, diversas relações amorosas, seu trabalho e profissão etc.), mas lhe escapa justamente a mais importante – é a partir da *configuração da noiva* que sua vida ganhará significado, levando-o a definir sua própria constituição de sujeito, ameaçada por não lembrar.

Desde o momento em que acorda, o protagonista realiza tremendo esforço pela *busca de identidade*, similar ao conto “A caçada” – histórias que se aproximam a partir da angústia frente ao esquecimento, *índice* de morte, e também devido à caracterização do duplo, que exploraremos a seguir. No caso de “O noivo”, são

oferecidos muitos dados da personagem (nome, profissão, condição social etc.), mas não o mais importante – esquecimento que aproximam os protagonistas dos contos “A caçada” e “O noivo”; em ambos, o *engano maior*, elemento que sugere *prisão*, *encurralamento*, derrocada, o fim, a morte.

2. 4. Aproximações entre “A caçada” e “O noivo”

O DUPLO: HORROR E MORTE

A idéia do duplo se instaura nos contos “A caçada” e “O noivo” como tentativas feitas pelas personagens de *(se) verem*. No entanto, os enredos insinuam que os *objetos perseguidos*, a tapeçaria e a *noiva*, mais escondem do que revelam; ou seja, constituem projeções que *não se mostram*, daí o desespero crescente desses sujeitos por respostas. Ambos sofrem ao se perceberem em situações como se estivessem *presos*, encurralados, *submetidos* a consciências que os perturba e incomoda. Além disso, há, ainda, incerteza devido a identidades controversas e questionadas pelas próprias personagens, o que gera incômodo, angústia, desespero, daí se expressarem sempre sob o modo da dúvida. Ambos tateiam uma *verdade* que consideram importante, embora saibam que ela é escorregadia, *movediça*.

No caso específico de “A caçada”, o protagonista se projeta na caça, seu possível duplo, sujeito que se firma e se evita desde o momento em que (se) vê (na) tela. Sujeito cindido, embora não queira se *envolver*, projeta-se na cena da caça – seu *espelho*. Quer lembrar, mas também se *livrar* da imagem. Já em “O noivo”, a busca da personagem a leva⁷⁵ a tentar encontrar uma *imagem* que lhe parece tão desconhecida e incerta quanto à noiva. A questão do duplo, por exemplo, é insinuada quando Miguel se olha no espelho, mas (quase) não se vê, como se não fosse “real”, mas uma *imagem sem nitidez* de outra pessoa, reprisando a impressão que tem da

⁷⁵ No ensaio “A Medusa e o telescópio ou Verggasse 19”, Renato Mezan, seguindo o raciocínio freudiano, afirma: “O deslocamento, a sombra, o reflexo e o espelho constituem manifestações do ‘duplo’. Encontrar-se com esse duplo... quer dizer sinistro, inquietante, estranho, assustador... o duplo é primeiramente a alma, que sobrevive à morte, e portanto constitui uma denegação do seu poder de aniquilamento... o que torna sinistro a figura do duplo não é ser este minha sombra ou uma antecipação do meu aspecto no Além, mas o fato de que ele é algo que *retorna*” (Mezan, 1995, p. 467).

noiva “feita do nada, diluída no éter”. Ao ver “uma face que podia ser de outra pessoa” (p. 181), ele tenta se ver, mas não se reconhece, o que o leva a questionar sua própria figura. A personagem se vê *embaçada*, algo *onírica*, reflexo de um espelho criador de imagens. No entanto, quer esclarecer sua história, diminuindo a sensação angustiante de que “tudo era escuridão”. A impressão se estende inclusive à empregada – ao escutá-la pensa que “a voz de Emília parecia vir de dentro do espelho” (p. 181).

No ensaio “O estranho”, Freud define o duplo quando “o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu, ou substitui o seu próprio eu por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu” (Freud, 1976, p. 103). Para ele: “Originalmente o ‘duplo’ era uma segurança contra a destruição do ego, uma ‘enérgica negação do poder da morte’” (Freud, 1976, p. 103). No entanto: “o ‘duplo’ inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia de imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte” (Freud, 1976, p. 104)⁷⁶.

Talvez por isso as personagens de “A caçada” e “O noivo” reajam com sofreguidão ao pressentir que o duplo sugere (suas) morte(s)⁷⁷. Assim, a despeito de o duplo *ter a função* de “resistir” à morte, a tapeçaria e a noiva representariam a destruição de si mesmos – daí o sentimento desalentador dos dois, como se não tivessem *saída* ou *escapatória*⁷⁸.

⁷⁶ Na esteira de Freud, Cesarotto afirma: “O duplo se converte, então num mensageiro da morte, pois sua manifestação prenuncia o ocaso do sujeito... A agressividade é a regra da relação letal com esta presença, real ou alucinada. De tão fraterna que era, vira hostil” (Cesarotto, 1996, págs. 122-3).

⁷⁷ Para Carlos Dussarrat Riter: “Há dor na morte. Uma falta, um buraco... A ausência da palavra esperada, para sempre emudecida” (Riter, 2004, p. 176). Para essas personagens, morrer é pois resultado da “busca da compreensão do passado” (Riter, 2004, p. 180).

⁷⁸ No livro *Um estudo autobiográfico, Inibições, sintoma e ansiedade, análise leiga e outros trabalhos*, Freud justifica a reação ao perigo como: “estimativa do paciente quanto à sua própria força em comparação com a magnitude do perigo e no seu reconhecimento de desamparo face desse perigo” (Freud, 1986, p. 191). No ensaio “Reflexões para o tempo de guerra e morte”, de 1915, que integra o livro *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos*, ele afirma: “De fato, é impossível imaginar a própria morte e, sempre que tentamos fazê-lo, podemos perceber que ainda estamos presentes como espectadores. Por isso, a escola psicanalítica pode aventurar-se a afirmar que no fundo ninguém crê em sua própria morte, ou dizendo a mesma coisa de outra maneira, que no inconsciente cada um de nós está convencido de sua própria imortalidade” (Freud, 2006, p. 299).

A atração do homem pela tapeçaria se manifesta na forma de *projeção* de tal modo que não cria distanciamento com a tela, a ponto de no desfecho sugerir *entrar nela*. O *enigma* explorado pela narrativa advém justamente dessa *ligação intensa*: sua admiração é por acreditar que *algo seu* está na tela. Essa é a idéia de duplo que *persegue* as personagens, ou seja, “aquilo que deveria permanecer oculto, mas que acaba se manifestando”, como afirma Freud; algo familiar que pode tornar-se estranho, uma vez que aqui o duplo está atrelado a *dramas pessoais* que não se *resolvem* por se *localizar* no passado.

Assim, a impressão é que tanto o protagonista de “A caçada” quanto Miguel, de “O noivo”, *tentam se salvar via lembranças*, mas não conseguem, o que gera *mal-estar*, *abismo* de incertezas, embaralhamento e agressividade. A ira dos dois ocorre por não vislumbrarem condições de reagir⁷⁹. No caso de “A caçada”, esse sentimento surge logo após um pesadelo⁸⁰ (relacionado à morte), quando o protagonista desperta afirmando que deseja destruir a tapeçaria, algo que acabará não fazendo. O pesadelo é relatado com o homem preso na tapeçaria em meio ao ataque de traças e serpentes: “No fundo, lá no fundo do fosso podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro” (p. 27). E, da mesma forma que em “A caçada”, Miguel, de “O noivo”, também relata um pesadelo com forte *índice* de morte: “Que pesadelo! Chegara a sentir nos braços que se transformavam em asas, a penugem aveludada do morcego” (p. 180). Embora se sinta acuado, à semelhança do protagonista de “A caçada”, também faz ameaças que não serão cumpridas, como desistir do casamento.

⁷⁹ Em *No olho do outro*, diz Oscar Cesarotto: “A agressividade é a regra da relação letal com esta presença, real ou alucinada. De tão fraterna que era, vira hostil” (Cesarotto, 1996, págs. 122-3). Reação que surge da sensação de desamparo perante à morte, representada pelo duplo, que: “se converte, então, num mensageiro da morte, pois sua manifestação prenuncia o ocaso do sujeito” (Cesarotto, 1996, p. 122).

⁸⁰ Renato Mezan, seguindo o conceito freudiano formado no livro *A interpretação dos sonhos*, afirma no ensaio “A Medusa e o telescópio ou Verggasse 19”, que: “independentemente de seu conteúdo, todo e qualquer sonho é uma realização do desejo – e antes de mais nada do *desejo de ver*, posto que é filme que se desenrola no interior das pálpebras” [grifos nossos] (Mezan, 1995, p. 459). Segundo Bollas, em muitos sonhos: “embora possamos desfrutar temporariamente da ilusão de controlar o episódio que neles se desenrola, percebemos que estamos participando de uma história com sua própria e desnorteadora lógica... momentos como se não fossem de nossa autoria, podendo ... se transformar em ocasiões repelentes e exatamente o oposto: nossa presença quase passiva, como um objeto largado em alguma história estranha” (Bollas, 1992, págs. 89-90).

Além dos contos “A caçada” e “O noivo”, podemos citar igualmente um terceiro exemplo de história de LFT que explora a questão do duplo, analisada no capítulo anterior – “Helga”, relato de uma personagem movida pela ambigüidade de tentar viver no presente pretendendo alcançar a virtude (caracterizando-se como *bom*), embora tente esquecer o roubo da perna mecânica de Helga. O sentimento do duplo nessa personagem deve-se à situação em que se encontra, dividido entre extremos *bom x mau*⁸¹, a lembrança do furto cometido na juventude e, hoje, a tentativa de se redimir, a despeito de parte da crítica considerar seu relato como cínico ou mentiroso. No entanto, para Paul Karsten, “mentir” pode ser uma forma de tentar se afastar da sua “realidade interna”, para ele inaceitável no presente, daí a intenção de recuo e de (re) criar uma outra “realidade”, a fim de evitar lembranças desagradáveis.

Nova semelhança nessas três histórias (“Helga”, “A caçada” e “O noivo”) instaura-se na questão corporal. No caso de Paul, ele fez fortuna a partir do roubo da perna, dilacerando parte do corpo da suposta amada. A despeito desse ato, ele enaltece sua beleza e encanto, como se não a tivesse prejudicado, retirando da jovem sua mobilidade, daí a lembrança recalcada da alemã ainda bela, isentando-se de imaginar como a moça teria ficado após seu ato perverso.

Quanto aos contos “A caçada” e “O noivo”, o desejo intenso das personagens por lembranças provoca-lhes um *turbilhão* de sensações, quais sejam, náuseas, suor, palidez, crispação, lábios secos, enfraquecimento, desfalecimento, medo, repulsa etc., reverberando a enorme sofreguidão por que passam. Como não *lembram*, expressam revolta, dor e angústia.

O elemento “sangue”, por exemplo, é citado nessas duas histórias como traço de morte, *vida que se esvai*. O local de sangramento é similar – em “O noivo” a personagem sofre um corte que não cessa de sangrar, enquanto ao acordar o homem de “A caçada” se apalpa e, em vez da barba, encontra a viscosidade do sangue, situações *indicadoras de morte*. No entanto, ambos recalcam seus temores,

⁸¹ Em “Sobre o narcisismo: uma introdução”, de 1914, incluído no livro *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos*, Freud destaca que: “raramente um ser humano é totalmente bom ou mau; via de regra ele é ‘bom’ em relação a determinada coisa e ‘mau’ em relação a outra, ou ‘bom’ em certas circunstâncias externas e em outras indiscutivelmente ‘mau’” (Freud, 2006, p. 291).

preferindo *sofrer em silêncio*. Os extravasamentos corporais são reprimidos, com os dois reagindo como se as *respostas* para as questões formuladas *não estivessem neles*, mas *fora, extra-corpo*. Se repararmos, eles fumam, aparentam ansiedade e nervosismo que, entretanto, não transparecem para seus vizinhos, pois não chegam a pedir ajuda. Quando muito, insistem em solilóquios que não os levam a entender o que ocorre. Não por acaso, relatam sonhos, repercutindo aquilo que silenciaram durante o dia – o temor da morte, aliado ao *pavor* em terem de encarar o passado.

O PASSADO: DEGREDO E REDENÇÃO

Os contos “A caçada”, “O noivo” e “Helga” indicam que o passado não contém, necessariamente, um sentido libertador, muito pelo contrário⁸². Ele está aí *assombrando* as personagens de LFT no que elas têm de inseguro, de medo e culpa. Além de fustigá-las para uma espécie de *cadafalso*, *limbo*, *degredo* por não lembrarem. Nesses casos, esquecer é derrisão, fracasso, demarca a fragilidade de dois homens que não lembram – essa uma das *marcas* da escritora ao lidar com a questão da ausência de lembranças. Essas três histórias podem ser apontadas como *metáforas do esquecimento* na obra de LFT, associadas a algo negativo, ao desencontro, à perturbação e, por fim, à morte.

Tratando especificamente de “A caçada” e de “O noivo” é possível perceber que esquecer significa não apenas dúvida ou incerteza, mas dor, infortúnio, infelicidade, *zona limítrofe* entre *imaginação*, sonho, pesadelo, delírio, loucura e *impulso* que acionam questões existenciais e nos quais não se apresentam possibilidade de fuga, reversão ou escapatória, o que leva essas personagens a viver momentos de sofrimento insuportáveis. Ambos desejam ardentemente *lembrar para saber quem são/foram* e também porque parecem perceber esse esquecimento como indício de morte.

Tanto o protagonista de “A caçada” quanto Miguel, de “O noivo”, buscam por suas histórias pessoais. Ambos enfrentam um *abismo de incertezas* ao não obter respostas para a questão central que os envolve: “E eu? Que papel estou fazendo nisso tudo?!” (p. 184) se pergunta Miguel, resumindo a ânsia por lembranças que não vêm. Enquanto tenta descobrir quem é *a noiva* ele busca *reconstituir* sua identidade e história de vida – procura que se dá através de *um outro*. Em ambas as histórias há

⁸² Segundo Beatriz Sarlo: “O passado é sempre conflituoso” (Sarlo, 2007, p. 9). Ou seja: “O retorno ao passado nem sempre é um momento libertador da lembrança” (Sarlo, 2007, p. 9).

grande profusão de perguntas⁸³ elaboradas por personagens que desejam aflitivamente lembrar – essa espécie de *ignorância de si mesmos* somada a uma profunda sensação de desamparo os aproxima.

É possível perceber que não há seqüência cronológica nos dois enredos isso porque do início até o desfecho as personagens permanecem *perdidas*, desorientadas, angustiadas. Com isso, temos histórias esgarçadas; busca sem começo nem fim; *continuum* com momentos de êxtase e desilusão, sugerindo que *não avançam*. Ao contrário, a idéia é de *movimento circular*.

O protagonista de “A caçada” e Miguel, de “O noivo”, acabam aceitando resolutos o esquecimento como algo fatalista talvez por não entenderem o que lhes ocorre. Travam *embates* com “a realidade” ao se deparar com elementos estranhos, inexplicáveis e aparentemente insolúveis, sendo *arrastados* para uma inexorabilidade que não lhes concede possibilidade de fuga ou redenção final. Loucura e verdade, sonho e realidade os confundem – em muitos momentos, eles não sabem em que *plano se encontram*, daí a idéia recorrente de sonho ou delírio. O homem de “A caçada” sonha com traças e serpentes enquanto Miguel acorda narrando um pesadelo associado à morte, daí o temor e a preocupação de ambos em afastar qualquer possibilidade de estarem loucos.

Ao vivenciarem *crises de identidade*, eles desencadeiam dúvidas sobre lucidez. Miguel não indaga o nome da suposta noiva à empregada com receio de ser tido como louco: “Mas o que seria agora revelar loucura, recusar a realidade ou pactuar com ela?... Poderiam interná-lo como louco, ‘Enlouqueceu na manhã do casamento’, diria o jornal” (págs. 184-5); enquanto o homem de “A caçada” se angustia porque *a realidade parece lhe sugar*: “E não estou louco, concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil. Mas não estou louco” (p. 26); sensação que os atinge num crescendo claustrofóbico até os desfechos trágicos. Por isso, as narrativas trazem questões acrescidas pela sensação de pavor perante o desconhecido, lembranças que não vêm e situações estranhas.

⁸³ Em “A caçada” o homem faz duas perguntas à velha e cerca de 24 questões a ele mesmo, enquanto em “O noivo”, Miguel elabora treze questões para seus interlocutores e cerca de 47 para si próprio.

Ambos compartilham da mesma angústia ao perceber que não conseguem recordar aquilo que mais desejam. A reação é de inconformismo porque lembram de uma série de informações: “sei tudo, lembro tudo” (p. 182), afirma Miguel. No entanto, persiste uma “faixa da memória apagada” (p. 183), por isso reage de modo similar ao protagonista de “A caçada”: “E se eu der um chute nesse fraque, não caso coisa nenhuma, não me lembro de nada, esse casamento é uma farsa! Poderiam interná-lo como louco, ‘Enlouqueceu na manhã do casamento’, diria o jornal” (p. 185). Assim, tencionam destruir as *ameaças* configuradas em suas mentes a fim de *as negarem* e de se salvarem⁸⁴, mas acabam prosseguindo – o homem volta à loja e Miguel se deixa levar para a igreja, encarando a situação como algo inescapável.

Em ambos, há um silêncio renitente, extensivo aos poucos contatos e relacionamentos. Essa *aspereza* indica que são solitários, mas também que quase não falam por não terem interlocutores e ainda receiam ser incompreendidos; falta de comunicação que amplia ainda mais a sensação de desamparo e angústia, sobretudo, porque nos seus casos tudo ocorre em silêncio. Não é a toa que *no cerne* de seus esquecimentos está justamente a idéia de morte. Talvez por isso passem a sensação de inação, lamento e apatia perante um fatalismo sem redenção. Reações silenciosas e conformadas sugerem ainda a sensação de baixa auto-estima, reforçada pelo fato de não terem alguém para se amparar.

Tendo de recordar rapidamente e, não conseguindo, só resta aos protagonistas se entregarem a uma espécie de *queda*. Tanto Miguel quanto o homem de “A caçada” parecem manter extremo apego à vida, mas, ao mesmo tempo, não conseguem superar seus bloqueios.

A pulsão de morte perpassa os dois contos. Em “O noivo”, os *sinais* são tão explícitos quanto em “A caçada”, quando sujeitos, cheiros e cores sugerem bruma, escuridão, esquecimento, morte. Ao entrar na igreja, Miguel sente que o “perfume das

⁸⁴ Para os protagonistas de “A caçada” e “O noivo”, memória é *movimento de vida*, *antídoto* contra a morte, que *atua* como antagonista nessas duas histórias. Segundo Le Goff: “A memória aparece então como um dom para iniciados e a *anamnesis*, a reminiscência, como uma técnica ascética e mística. Também a memória joga um papel de primeiro plano nas doutrinas órficas e pitagóricas. Ela é o antídoto do esquecimento. No inferno órfico, o morto deve evitar a fonte do esquecimento, não deve beber no Letes, mas, pelo contrário, nutrir-se da fonte da Memória, que é uma fonte de imortalidade” (Goff, 1997, p. 438).

flores era morno como nos velórios”, como se só ele soubesse o que estava prestes a ocorrer; enquanto que em “A caçada” o homem se projeta para uma tapeçaria que sabe ser o seu fim.

A *tensão* presente nos textos se deve à caçada por lembranças que alcança seu ápice quando ambos relembram, juntamente com uma *sugestão de morte*, algo que parece “aguardá-los” desde o início. “A caçada” e “O noivo” são duas *deflagrações* desesperadas por memorações, mas também indicadoras do fracasso dessas tentativas, uma vez que a morte é retratada à semelhança de um sinal de derrota “provocado” pelo esquecimento. Com isso, a impressão é que LFT quis explorar os limites a que se pode chegar o drama do esquecimento, cujo *ápice* seria a morte.

Os desfechos não dão respostas pelas quais as personagens tanto anseiam. A sugestão de morte é velada; apenas insinua que o esquecimento teve conseqüências danosas para os dois.

Nesse capítulo priorizamos recalques em meio à sensação de dor e sortilégio vividos por dois homens, esquecimento fatalista e aprisionador do qual não conseguem escapar, enredados em situações desesperadoras e com desfechos trágicos. São seres solitários, angustiados, sorumbáticos e que quase não conseguem se expressar. Nos desfechos, perante à ausência de lembranças, a morte é sugerida quase como *punição*. São, enfim, conflitos que *demarcam* de forma acentuada as problemáticas do esquecer e do lembrar em LFT, nesses casos associados a situações absurdas, estranhas e inexplicáveis.

Vale ressaltar que, análogas às personagens do capítulo anterior (Paul Karsten, de “Helga”, e a protagonista de “Natal na barca”), as de “A caçada” e “O noivo” podem também não querer lembrar, preferindo o silêncio, o ocultamento, o não-dizer, ao se depararem com situações estranhas – uma tapeçaria cuja imagem de uma caçada *reencena a morte* e o casamento com uma noiva de que não se lembra. No entanto, o que diferencia essas histórias das anteriores é a motivação dos protagonistas: Neste capítulo eles afirmam querer lembrar a todo custo, tentando *vencer* uma espécie de *amnésia* voltada para determinadas situações, enquanto que Paul Karsten e a narradora de “Natal na barca” afirmam em seus testemunhos que gostariam de esquecer e/ou apagar reminiscências. O que aproxima essas quatro histórias,

entretanto, é o aparente fracasso das pretensões de suas personagens: As do primeiro capítulo acabam rememorando e têm de conviver com lembranças enquanto o homem, de “A caçada”, e Miguel, de “O noivo”, se recordam *tarde demais*.

“- Entre na Praça da República!

Tantas vezes vim aqui com aquele pai fujão, era um lugar tranqüilo... Algumas pajens fazendo tricô e vendo as crianças correndo nas alamedas de pedregulhos e areia branca. Então papai chamou o fotógrafo da máquina no tripé, nós dois posando de mãos dadas na pequena ponte em arco...

Mas é esta aquela antiga praça? Há dezenas de barraquinhas e tabuleiros com vendedores miseráveis... Se houvesse ao menos um banco vazio mas a espessa vaga da miséria transbordou e ocupou os espaços, a praça ocupada... Mas de onde veio toda essa gente? onde essa miséria se escondia antes?”

As horas nuas

“Cruzando a praça logo adiante, missão cumprida, poderia me recolher. Medo? Não, ausência de qualquer espécie de medo na noite da estudante solitária na sua ronda – mas onde estavam os ladrões? Onde estavam os estupradores e mais aqueles encapuzados dos seqüestros? Onde?! E os meninos drogados de olhos vermelhos e armados? E os mendigos atravessados nas calçadas – onde estavam todos?! A guerra. E a paz de andar sem susto pela noite terna”.

“Nada de novo na frente ocidental”, *Invenção e memória*

3. EM BUSCA DO PARAÍSO PERDIDO: MATURIDADE E JUVENTUDE NA FICÇÃO E CONFISSÃO DE LYGIA FAGUNDES TELLES

3. 1. *As horas nuas*: Nostalgia e lamento pela praça ocupada

É possível encontrar *marcas* como desencontros amorosos, loucura, morte, solidão, rejeição e ritos de passagens nas jovens protagonistas dos romances de LFT, *Ciranda de pedra* (1954), *Verão no aquário* (1963) e *As meninas* (1973). Enquanto os dois primeiros repercutem dramas familiares, adultério e impotência, o terceiro se passa durante o regime militar e discute questões de jovens. Quarto romance da autora, *As horas nuas* [HN, 1989]⁸⁵ é o único protagonizado por uma mulher de meia idade nostálgica⁸⁶, desencantada com a abertura política e os dilemas do fim de século, como corrupção, sociedade de consumo, o universo extravagante das celebridades e o entretenimento superficial da televisão; *mundo em crise*, desordenado, violento, cuja *marca central* é a vulgaridade, o abandono das tradições e a superação de hábitos, lugares e pessoas.

⁸⁵ Neste capítulo nossa análise destaca o trecho do romance em que a protagonista vai à Praça da República (e também situação similar no testemunho “Nada de novo na frente ocidental”) por representar o momento em que ambas deflagram reflexões sobre o passado em comparação com o presente, visto como violento, sujo e desorganizado. Nesses dois contextos a praça é simbólica ao demarcar o registro do presente, o modo de vida contemporâneo brasileiro, as relações familiares e amorosas (ou a ausência destas) e, sobretudo, as mudanças verificadas na cidade de São Paulo nas décadas de 1940-50. São registros de perdas e esquecimento com o que passou. Assim sendo, vamos perceber que tanto na ficção quanto no testemunho de LFT a praça é *elemento-chave*, espaço e *instante* decisivos ao possibilitar reflexões sobre o presente e sobre um tempo que não volta, o que permite pensar sua narrativa em conjunto, aproximada pela nostalgia e saudosismo.

⁸⁶ Conforme José Paulo Paes: “Como romancista (em particular), Lygia Fagundes Telles se tem voltado de preferência para o estudo da decadência moral burguesa, habitualmente através do drama de personagens centrais femininas que se debatem entre o desejo de afirmar a própria autenticidade e a impossibilidade de fazê-lo no contexto familiar ou social a que se sentem irremediavelmente presas” (Paes, 1995, p. 250). Cristina Ferreira Pinto corrobora essa visão, afirmando que se trata de uma obra sobre: “a ‘decadência’ ou ‘dissolução’ da família brasileira, que pode ser mais precisamente caracterizada como a dissolução de uma estrutura familiar centrada na figura do pai” (Pinto, 1990, p. 119).

As horas nuas narra a solidão e desencanto da atriz Rosa Ambrósio, que mora com a empregada Dionísia e passa seus dias relembando amores do passado, enquanto diz pretender retornar aos palcos. Alcoólatra, solitária (“só se fala na decadência dos usos, decadência dos costumes, está na moda a decadência. Sou uma atriz decadente, logo, estou no auge”, p. 20), com crises de depressão (suas únicas saídas são visitas à psicanalista Ananta Medrado, que mora no mesmo prédio), Rosa começa a ditar lembranças para um gravador na intenção de escrever um livro⁸⁷, de voltar a interpretar⁸⁸ e também refletir sobre o país em que vive.

A intenção é *repassar* lembranças, relacionamentos, o passado de glória e, principalmente, tentar evitar o esquecimento coletivo, sugerindo ter sido muito popular à época de sua atuação no teatro. O medo da velhice, a proximidade da morte, as peças de teatro representadas que fizeram sucesso, os relacionamentos atuais – a empregada Dionísia, a filha Cordélia, a psicanalista Ananta –, e anteriores – Miguel, Gregório (morto no regime militar) e o amante Diogo (que a deixou prometendo retornar) –, são lembrados ao contar diversas fases da vida, sempre tentando compreender porque fracassou.

⁸⁷ Na tese *A dor do passar: A cerimônia ficcional de Lygia Fagundes Telles*, José Carlos Dussarrat Riter afirma: “Escrever... é mais do que retomada das emoções e vivências passadas, é impulso na construção de uma ficcionalização. O feio é expurgado para que uma vida apenas de vitórias seja construída. Este o desejo de Rosa. Porém, não realizado, já que, ao propor-se à escolha de episódios vívidos, traz à mente tudo o que é lembrança, sobretudo, as mais amargas. Estas preponderam, embora ela as pretenda esquecimento” (Riter, 2004, p. 224). Ainda conforme Riter, nas narrativas de LFT é comum encontrar personagens que vivem “registrando a experiência, para que esta não sucumba ao esquecimento” (Riter, 2004, p. 219). Segundo ele: “Rosa encontra-se mergulhada numa situação de liminaridade. Momento de extrema ambigüidade e de perigo, intervalo entre o eu que se perde e aquele que pode surgir do evento que ameaça ocorrer... é mulher de fracassos, mas também de expectativas” (Riter, 2004, págs. 50-1).

⁸⁸ Conforme Nelly Novaes Coelho afirma no livro *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*: “E a fala moto-contínua de Rosa Ambrósio, em alternantes estados de embriaguez e sobriedade, vai fluindo sempre e sendo aprisionada na teia de uma escrita abissal que oscila entre a lucidez, a exaltação e a apatia. Aderida às superfícies mais tangíveis do cotidiano rotineiro que a cerca ou mergulhada no poço de si mesma, Rosa, Rosona, a atriz *in décadence*, tenta encontrar a resposta de um leque de interrogações” (Coelho, 1993, p. 235). Segundo Claudia Manzóilillo Madeira: “O desnudamento de Rosa resulta do processo de autoconhecimento, que a conduz ao cerne de emoções mais longínquas – a família, a paixão por Miguel e sua morte trágica, o casamento com Gregório, também suicida, os desencontros com a filha Cordélia, também desajustada afetivamente, o caso com Diogo, o secretário jovem e belo, a dependência da terapeuta Ananta Medrado” (Madeira, 1999, p. 75).

Porém, o objetivo central é ter algum propósito de vida num momento de ostracismo, em que não atua nem trabalha. Assim sendo, a expectativa em torno dessas memórias é enorme, uma vez que deseja *desnudar-se*: “As Horas Nuas... também eu nua sem tremor e sem temor” (p. 43); ser “transparente” (p. 43) no momento de ocaso que julga propício à reavaliação existencial. Contudo, é grande a dificuldade de *se mostrar*. Nas visitas à terapeuta, ao ser incentivada a falar, em muitos momentos prefere recuar (“não sei mais, esqueci”, p. 139), valendo-se da invenção e do esquecimento, porque considera tarefa difícil *contar o passado* e *se avaliar*, daí *oscilar* entre retraimento (“agora eu queria ficar deitada aqui no chão. O escuro. A trégua. Não ver e não ser vista”, p. 16) e desejo de voltar a interpretar a fim de reconquistar prestígio e fama – ambigüidade que perpassa seu relato porque enquanto bebe e se lamenta Rosa também promete por diversas vezes sua “volta triunfal aos palcos”.

A intenção é relembrar, mas sem firmar compromissos com *a verdade*, ou seja, ditar com a invenção *invadindo* as lembranças⁸⁹, uma vez que se nega a falar excluindo a fantasia: “escrevo essa bosta de livro, memórias deslumbrantes, não o avesso mas só o direito das coisas, uma *winner!*” (p. 46). No entanto, esse “direito das coisas” se *transmuda* em revelações, inclusive, constrangedoras. Solidão, velhice, amantes, infância e juventude são narrados muitas vezes de forma irônica, daí o gravador servir não apenas como instrumento para *contar a vida*, discorrer uma seqüência cronológica de fatos, mas também para tentar entender *como chegou* à condição de alcoólatra, mulher solitária, vulnerável e cujo nome se encontra esquecido.

A impressão é que não há da sua parte separação entre biografia e o (palco do) teatro, daí a constante ironia, *mise encene*, representação e recriação de (alguns) eventos da própria existência. Nesse processo há consciência e receio de

⁸⁹ Claudia Regina Manzolillo Madeira afirma: “A representação de papéis na arte dramática possibilitou o desdobramento de Rosa em várias, esfacelando a identidade que mal se esboçara na jovem, confundindo as fronteiras entre invenção e realidade. Excluída da cena dramática, em função do envelhecimento e da vaidade, desnudadas as máscaras, como ser ela mesma, já que sempre foi outras? Rosa Ambrósio condensa em si mesma todas as personagens representadas ao longo do tempo, além daquelas a quem desejava ter dado vida no palco. Estes fantasmas vêm à tona para completar-lhe as lacunas existenciais. Os conflitos são expostos no texto como se Rosa encenasse mais uma de suas personagens” (Madeira, 1999, p. 73).

permanecer “encenando”, “interpretando”, fazendo do livro um prolongamento do seu ofício: “as mentiras compridíssimas... Tudo somado, um longo plano de evasão fragmentado em fugas miúdas. Diárias” (p. 10).

Construído a partir da sua fala e de lapsos de memória, o romance reflete a *oscilação* entre lembrança e esquecimento, uma vez que em seu caso, lembrar/esquecer dependem mais de seu humor que de uma eventual disposição de *contar a verdade*: “Então liguei este gravador e resolvi ir falando o que me der vontade de falar” (p. 195). *Movimento pendular*, lembrar ou esquecer não estão relacionados à verdade, mas são uma espécie de *filtro* de lembranças (ruins) que a desagradam: “Entre na minha banheira e esqueça... *Não guardarei senão as horas felizes...* As coisas boas, as coisas lindas” [grifos nossos] (p. 118). Ou seja, para a personagem, lembrar é também forma de *esquecer o presente*, que considera feio, degradado, desorganizado e que a desanimam a sair de casa e encarar a cidade de São Paulo, particularmente, a região central e a Praça da República, espaço em que rememora o *paraíso perdido*⁹⁰ da infância e juventude.

⁹⁰ Há muitos exemplos de personagens de LFT rememorando nostalgicamente o passado, relatado como *paraíso perdido* ameaçado pelo progresso. Quase sempre o tom é melancólico e saudosista, conforme o conto “A confissão de Leontina”: “Às vezes fecho os olhos pra ver melhor aquele tempo. Minha mãe tão caladinha com o lenço amarrado na cabeça e a trouxa de roupa. Luzia com as minhocas. Pedro com os livros. E eu tão contente cuidando da casa. Quando tinha flor no campo eu colhia as mais bonitas e botava dentro da garrafinha em cima da mesa porque sabia que Pedro gostava de flor. Lembrava de um domingo que minha mãe ganhou uns ovos e fez um bolo. Era tão quente o cheiro daquele bolo e Pedro comeu com tanto gosto e fiquei tão alegre que rodei de alegria quando ele agradou minha mãe e me chamou pra caçar vagalume” (Telles, EBS, p. 79). Outro exemplo é o conto “O muro”: “ah se pudesse ficar até o fim fazendo girar devagarinho o caleidoscópio com as imagens do antigo quintal da sua casa, podia ouvir até o murmurar fresco da água correndo debaixo das jabuticabeiras. Os latidos dos cachorros. Na cozinha, as vozes se aquecendo em redor do fogão de lenha... era cálido o som das vozes se desembrulhando na manhã como as asas dos insetos secando ao sol. As fagulhas. A fumaça” (Telles, M, págs. 131-2).

A PRAÇA OCUPADA:
“DE ONDE VEIO TODA ESSA GENTE?”

A capital paulista recorrente na maioria dos escritos de LFT é uma cidade dividida entre a idéia de *modernidade*⁹¹, almejando uma estrutura de metrópole, e certa tranqüilidade cotidiana, algo que provoca temor em suas personagens ao ansiarem por ordem, assepsia e segurança, aspectos refletidos na nostalgia com que relembram costumes e espaços das décadas de 1940 e 1950, particularmente, confeitarias e leiterias (que promoviam saraus e tertúlias e registravam grande movimentação cultural) freqüentadas por mulheres que usavam luvas, chapéus e tomavam chá às cinco da tarde, em geral, herdeiras dos chamados “barões do café”, pertencentes à emergente burguesia paulistana. Um espaço, tempo e grupo marcados pela educação sóbria e rigor de costumes tradicionais, reflexo de sistemas familiares rígidos – elementos ainda vigentes em meados do século XX.

⁹¹ Com o paulatino fechamento de cafés, leiterias, lojas de moda e decoração nas ruas São João e entorno da Praça da República e Vale do Anhangabaú, o centro passa a ser visto como apertado e sujo, não mais significando requinte e sofisticação. Em *O centro, a Avenida Paulista e a Avenida Luiz Carlos Berrini na perspectiva de suas associações: Centralidade Urbana e exclusão social*, Heitor Frúgoli afirma que em poucos anos a situação da região se agudizará ainda mais com o surgimento de obras “descabidas e predatórias” como o Elevado Costa e Silva, o “minhocão”, viaduto que “integra” as regiões Oeste e Centro, atingindo a Praça Marechal Deodoro e inúmeros prédios antes considerados “nobres”. Essa região central passa: “a contar com milhares de automóveis transitando próximo as suas janelas, tomando parte da Avenida São João num espaço absolutamente degradado” (Frúgoli, 1998, p. 32) – começo da desvalorização dos prédios do centro e conseqüente abandono de famílias que se transferem para as regiões Sul e próximas à Paulista. Em *Metrópole e cultura*, Maria Arminda do Nascimento Arruda afirma: “A cidade de São Paulo, nos anos 50, encontrava-se submetida a modificações ponderáveis em todos os planos de convivência urbana, adquirindo os contornos definitivos de metrópole... No meio do século, a capital paulistana perdera o ar acanhado dos anos que viram nascer o Modernismo” (Arruda, 2001, p. 52). Ainda conforme Arruda: “A cidade era imensa, mas o centro, onde a vida mundana se desenrolava era um quadrilátero reduzido, onde todos os lugares poderiam ser alcançados a pé. Do Teatro Municipal à Avenida São João, passando pela Praça Júlio Mesquita, alcançando as ruas do Arouche, Bento Freitas e Rego Freitas, atravessando pela 7 de Abril ou Barão de Itapetininga, para desaguar no Viaduto do Chá” (Arruda, 2001, p. 49). Em *Nos bares da vida – Produção cultural e sociabilidade em São Paulo – 1940 – 1950*, Lúcia Helena Gama declara: “O centro... da cidade começa a se verticalizar, as casas vão sendo substituídas por prédios de dez a vinte andares, e os bairros próximos a ele vão sofrendo a compactação de suas áreas edificadas” (Gama, 1998, p. 49).

Nos anos cinqüenta, o centro paulistano⁹² era um movimentado *ponto de encontro* de intelectuais, jornalistas, poetas, escritores e intelectuais, além de contexto em que se realizam construções e reformas urbanas que tentavam oferecer um novo *design* à cidade a fim de agradar às emergentes aristocracias cafeeira e industrial que buscavam opulência conjugada a desenvolvimentismo. O modelo é sempre europeu – ao Norte do centro, a Estação da Luz (importada da Inglaterra); ao Sul, a Catedral da Sé, com seu estilo gótico alemão; a Oeste, a Escola Normal (antigo Instituto de Educação Caetano de Campos e atual Secretaria de Educação do Estado), com base no neoclássico francês, e, finalmente, a Leste, o recém-erguido edifício Martinelli, o mais alto da América do Sul, enfim: “São Paulo vive muito ao redor do centro, tudo é no centro” (Gama, 1998, p. 96), diz Lúcia Helena Gama.

Por essa época, pululam projetos como a transformação do bosque da Avenida Paulista, marcando a destruição do último resquício de mata atlântica da cidade, executado pelo arquiteto inglês Barry Parker, da *Holding City of São Paulo Improvements and Freehold Co.*, responsável pelo empreendimento imobiliário das cidades-jardins; enquanto os arquitetos Bouvard e Cochet são contratados para *redesenhar* o centro, o que provoca o deslocamento da elite para outras regiões; contexto que acentua conflitos entre espaços residenciais e de comércio, com prejuízo para aqueles e grande expansão para estes.

É nesse sentido que ocorrem derrubadas de árvores seculares visando a abertura de ruas e avenidas, a substituição de bondes por trens elétricos e de ruas de paralelepípedos por asfalto, além da construção de muitos edifícios (alguns deles projetados pelo engenheiro Francisco de Paula Ramos de Azevedo). Conforme Nicolau Sevcenko: “Desencadeiam-se assim as séries de derrubadas, celebrizadas pelas crônicas, tanto dos antigos edifícios públicos quanto das velhas edificações religiosas coloniais, feitas de materiais pouco duráveis e já em lastimáveis condições,

⁹² Apesar de raramente serem citados bairros, ruas ou avenidas de São Paulo na obra de LFT é possível *montar* um *mapa literário* recorrente em torno do centro: Rua Barão de Tatuí (onde nasceu); Rua Sete de Abril (onde morou durante a juventude), assim como, Instituto Caetano de Campos (em que cursou o segundo grau), a região central (ruas Barão de Itapetininga, Marconi e o Vale do Anhangabaú) que costumava freqüentar na juventude e, finalmente, a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, onde fez o curso de Direito. Por fim, as ruas Sabará (que aparece no texto “Rua Sabará, 400”, de *Invenção e memória*) e a Rua da Consolação, onde reside atualmente.

quanto ainda dos antigos casarões” (Sevcenko, 1992, p. 118)⁹³. Até o monumento chamado de Obelisco da Memória passa por transformações. Enfim, o *raciocínio urbano* vigente na época, conforme analisa Denise Xavier⁹⁴, é *ser moderno*, algo vislumbrado no desejo de “transformar” São Paulo numa metrópole, daí a abertura incessante de novas ruas, avenidas e bairros, além de viadutos, estradas vicinais e pontes a fim de se dar prioridade ao deslocamento via automóveis.

Muitas das lembranças da protagonista de *As horas nuas* são sobre este *momento de transição* da cidade (particularmente de um centro ainda calmo, limpo, silencioso). No entanto, ela se opõe radicalmente à idéia de desenvolvimento e construção desenfreada, a seu ver processo que culmina em distanciamento e desumanização geral das pessoas. Esse sentimento ocorre tanto na forma de lamentar a perda de determinados usos e costumes, quanto ao constatar de perda de situação financeira, daí o lamento em torno de um *status-quo* ameaçado. Talvez por isso as lembranças de Rosa Ambrósio tencionem *apagar o presente* (desordenado, sujo, violento) e procurem *conservar* valores e espaços que se perderam.

Porém é com a “realidade atual” e com o esquecimento alheio que Rosa Ambrósio deve lidar ao retornar de uma consulta a um neurologista e pedir a um taxista para seguir pelo centro: “Entre na Praça da República!... Naquela esquina, desço na esquina” (p. 170). Nessa passagem ocorre grande frustração, pois para ela a praça está *ocupada* e o espaço é relembrado com saudosismo por estar associado à infância e juventude, daí sua surpresa ao rever que “aquela antiga praça” (p. 171), *a praça da sua memória*, não existe mais. A personagem lembra quando costumava

⁹³ No livro *Orfeu extático na metrópole*, Nicolau Sevcenko apresenta uma cidade que coincide com as imagens lembradas pela personagem: “Os jardins da Estação da Luz e da Praça da República exibiam uma tal variedade de plantas, flores e árvores, dos quatro continentes, de ecologia tropical e temperada. A propósito, essa paixão pelas plantas, árvores e flores era generalizada e notória em São Paulo” (Sevcenko, 1992, p. 111).

⁹⁴ Em *Arquitetura metropolitana*, Denise Xavier afirma: “Momento importante para a cidade, quando os ideais metropolitanos afloram com intensidade, a década de 50 é o período em que a cidade revela orgulhosa o seu papel de destaque no cenário nacional. Impulsionada pelo grande potencial de desenvolvimento econômico e produtivo, e aproveitando-se do cenário animado pelos festejos do IV Centenário, São Paulo promove neste período iniciativas capazes de contribuir com a configuração de uma fisionomia metropolitana” (Xavier, 2007, p. 25). Ou seja: “Seguindo o modelo americano de cidade, na década de 1950 São Paulo exibe uma constituição congestionada, que imprime um padrão de vida metropolitana pautada pela velocidade das relações e intensidade de estímulos” (Xavier, 2007, p. 53).

visitá-la com o pai, encontro registrado por um fotógrafo na expectativa de lhes garantir posteridade, mas ao lembrar esses e outros encontros a sensação é de perda, embora tenha tentado preservar a lembrança do passado: “ guardei a folha, guardei o retrato. Sumiu tudo, ele na frente” (p. 171).

Voltar à praça aciona lembranças e o desejo de *restabelecer o paraíso perdido*: “grandes chorões” (p. 172), os bancos em que se sentava para conversar com o pai, as “pajens fazendo tricô e vendo as crianças correndo nas alamedas de pedregulhos e areia branca” (p. 171) e “o fotógrafo da máquina no tripé” (p. 171)⁹⁵ são, entre outros, *registros* que reforçam a evocação saudosista e evidenciam relações de poder determinadas pela cor (clara) e condição social – é esse *universo de mando e obediência* que Rosa parece lamentar ter diminuído ou mesmo acabado.

Rosa se decepçiona ao verificar que a praça não é mais freqüentada pela *sua gente*, mas por pobres, em grande parte, migrantes, mendigos, vendedores ambulantes e vândalos: “Mas é esta aquela antiga praça?... a espessa vaga da miséria transbordou e *ocupou os espaços, a praça ocupada. A cidade ocupada*. Mas de onde veio *toda essa gente?* onde essa miséria se escondia antes?” [grifos nossos] (p. 171) pergunta a personagem e, em seguida, descreve seus freqüentadores: “vendedores miseráveis vendendo suas miseráveis quinquilharias, mendigos em cachos e os passantes” (p. 171); “cabeludos fazedores de pulseirinhas e brincos” (p. 172); ressaltando o comércio informal, sempre comparando a *praça da memória* (cujos gramados eram “tão bem cuidados como os gramados dos parques londrinos”;

⁹⁵ Muitas personagens de LFT recorrem à fotografia temendo o esquecimento. É o que podemos verificar no conto “O espartilho”: “Às vezes permitia que eu abrisse o pesado álbum vermelho de cantoneiras de prata. Muitos retratos já não tinham mais nenhum mistério, mas sobre outros respingava suas reticências: ‘Um dia, Ana Luísa, quando você for maior...’ Os mortos já tinham sido devorados. Agora era a vez dos retratos” (Telles, EBS, págs. 29-31). Da mesma forma, no fragmento *Retrato de jardim*, de *A disciplina do amor* (1980), LFT relembra um encontro com o escritor Erico Verissimo: “Praça da República. Conto a E. V. que amo muito esse jardim, freqüentei a escola ali em frente, era aqui que vinha jogar com as meninas. Quero mostrar-lhe o busto de Fagundes Varela com o nome de Álvares de Azevedo, o escultor (ou quem fez a encomenda?) trocou as cabeças e agora lá está o poeta Fagundes Varela com o nome e o verso do outro: *Foi poeta, sonhou e amou na vida*. E. V. ficou impressionado: ‘Vês como a glória é incerta, confusa?’... melhor cuidarmos nós mesmos da posteridade, decidiu. E chamou o fotógrafo, um velho lambe-lambe que veio com sua máquina antiquada de panos pretos e balde d’água” (Telles, DA, p. 124). Para Carlos Dussarrat Riter: “Ao fotografar, busca-se a manutenção de um tempo, a fim de que não se perca nas dobras da memória. Olhar uma fotografia é possibilidade de resgate de um momento pretérito em especial, bem como da história familiar” (Riter, 2004, p. 243).

p. 172) com a atual, em que precisa andar “meio encolhida pela alameda suja” (p. 172)⁹⁶.

Ao lembrar da praça⁹⁷ como *espaço burguês*, antes de tentar compreender demonstra grande incômodo com a presença de grupos que, no seu entender, estariam *ocupando-a*, talvez por isso formule questões como se indagasse: “*por que esses miseráveis resolveram aparecer e ocupar justo a minha praça?*” A constatação não passa por uma tentativa de reflexão, ao contrário, ela praticamente impinge culpa a certos grupos historicamente marginalizados, fruto da má distribuição de renda. Reafirma-se a exclusão, reforçando a visão consciente e auto-irônica de uma “burguesa vadia aqui com suas perplexidades” (p. 170).

Com isso, não enxerga o espaço público como reflexo da situação social do país; lamenta-se por não ser mais freqüentado pela elite e por se encontrar *ocupado*

⁹⁶ Em *A condição urbana*, Paulo César da Costa Gomes explica o processo de degradação dos espaços públicos: “Os camelôs, por exemplo, literalmente ocupam as ruas e estendem de forma contínua sua malha de barracas ou bancas nas principais vias de circulação de pedestres. Há toda uma estratégia de ocupação que começa sempre por uma ocupação física mínima, pequenas malas abertas sobre o solo e depois, gradativamente, vão incorporando estruturas mais fixas, podendo se transformar em verdadeiros assentamentos permanentes... Praças transformam-se assim em grandes mercados; e as principais ruas da cidade tornam-se estreitas, pois restam apenas pequenas passagens para os transeuntes. Os lugares da vida pública, da deambulação, do passeio, do espetáculo da coabitação, da idéia de vida urbana, que construíram os grandes projetos urbanísticos do final do século XIX e começo do XX, desaparecem, dando lugar a um emaranhado de balcões de mercadorias. A dimensão do homem público se estreita, restringindo-se à de um mero passante ou no máximo se limitando à de um eventual consumidor... De fato, o que ocorre é uma requalificação do espaço, que muitas vezes resulta em sua degradação” (Gomes, 2001, págs. 177-8). Segundo Rogério Lima e Reinaldo Costa Fernandes no livro *O imaginário da cidade*: “As transformações urbanísticas e tecnológicas não permitem mais espaços comuns na cidade. Esses espaços, que eram representados pelas praças, já não têm mais importância nem sentido sob o ponto de vista da lógica da vivência do urbano. Os espaços comuns foram substituídos por espaços de consumo que se realizam no shopping center” (Lima, 2000, p. 16).

⁹⁷ O conto “Senhor diretor” explicita a reação de uma personagem, a professora Maria Emília, próxima à de Rosa Ambrósio. Nessa história, enquanto escreve uma carta para um editor de um jornal contestando mudanças comportamentais que considera avançadas, reflete sobre o estado das praças e a situação do país: “Por que todas essas fotos obscenas tinham esse ar agressivo? Emendados feito animais. E brilhosos, escorrendo uma água oleosa, desde Sodoma e Gomorra os óleos e ungüentos perfumados fazendo parte das orgias... Falta de respeito. De pudor... Televisão é outro foco de imoralidade” (Telles, SR, págs. 15-6). E, ainda: “E se fosse tranqüilamente ler na praça? Mas a praça devia estar tão suja, que prazer podia se encontrar numa praça assim? Era um bom assunto para a carta, a sujeira dos nossos jardins” (Telles, SR, p. 19).

por miseráveis, migrantes⁹⁸ e vendedores⁹⁹. Ao mesmo tempo em que critica a omissão de parte dos políticos brasileiros (“lá do alto do palanque os políticos filhos-da-puta exigem providências”, p. 10), Rosa se surpreende ao ver o povo *ocupando a sua praça*, como se o culpasse por encontrar um ambiente decaído, triste, abandonado – esquecido¹⁰⁰.

Onde está a praça da minha lembrança?, parece se perguntar enquanto transita pelo centro e reage com tristeza ao rever um espaço que destoa completamente da vivenciada, cuja imagem retida é de lugar acolhedor, familiar, tranqüilo. No momento, Rosa se depara com um espaço em que a *idéia de rapidez* substituiu completamente aquela retida no passado, quando o tempo parecia *passar* com mais *vagar*, enfim, período em que passeava com o pai, brincava com suas pajens, via os chorões e tirava fotografias no lambe-lambe.

Diante desse contexto de mudanças urbanas, mas também sociais e culturais, Rosa resiste à idéia de cidade aberta a ondas migratórias e *embalada* por ciclos econômicos e desenvolvimentistas. Indignada com a sujeira, além da presença de mendigos e “camelôs”, a personagem expõe apego ao passado e dificuldade em

⁹⁸ Em *Arquitetura metropolitana*, Denise Xavier explica o processo de migração para a capital paulista: “Esses migrantes, que geralmente chegavam sozinhos e sem muitos recursos, vinham para a cidade em busca de uma chance profissional para tentar a sorte, ou para estudar. Viam-se forçados a se instalar, mesmo que provisoriamente, em espaços mínimos, e de preferência próximos ao Centro, onde se concentravam os serviços, instituições e as mais numerosas possibilidades de emprego” (Xavier, 2007, p. 95).

⁹⁹ Em “O mundo recorrente de Lygia Fagundes Telles”, Rolando Morel Pinto afirma sobre a obra da escritora: “Em São Paulo, essas heroínas testemunham o drama de uma burguesia em violenta transformação, quando não são autoras ou vítimas, quase sempre vítimas, de atos desse drama: a decadência econômica, efeito muitas vezes do embate industrialização x atividades agrícolas; o fenômeno imprevisto e irracional da superurbanização, destruindo o que resta de uma fraca ‘memória cultural’; as conseqüências distorcidas das reviravoltas provocadas pela arrasadora, *lato sensu*, segunda grande guerra; os reflexos dos sistemas políticos dominantes, dividindo consciências, propiciando tragédias, entre muitos outros. Resultado: acirram-se as contradições internas dessa burguesia, nostálgica dos fumos de aristocracia perdida, e engolindo, a contragosto, o travo de uma modesta condição” (Pinto, 1979, p. 15).

¹⁰⁰ No artigo “Preservar o passado”, Jorge Wilhelm considera que: “Vivendo em uma época em que as transformações são rápidas e incessantes, o passado torna-se irrelevante, o presente banal e o futuro imponderável... é preciso reter que, em um período de transição da história em que, sob o efeito da aceleração, o passado se torna irrelevante e o presente banal, aumenta a importância de se fazerem presentes na vida cotidiana os testemunhos culturais de nossas raízes” (Wilhelm, 2007, págs. 38-9). Já Denise Xavier avalia que a década de 1950 dividiu a cidade – a anterior, que buscava um modelo mais europeu e notadamente francês e, a partir dessa década, tentando seguir grandes cidades norteamericanas, pautadas pela velocidade, “uma obrigação da metrópole” (Xavier, 2007, p. 35).

encarar o presente. Seu lamento se deve ao verificar a situação em que se encontra a São Paulo em que viveu a juventude nas décadas de 1940 e 50, *uma cidade que não existe mais*¹⁰¹.

O objetivo aqui é refletir essas questões sob a perspectiva da psicanálise, suscitadas pelo romance *As horas nuas*, que trata do tema da memória como tentativa de *reconstrução do vivido*.

¹⁰¹ Conforme Bernd Witte: “São Paulo parece uma cidade de mortos, à maneira de Benjamin. De fato isso pode ser dito desta forma porque, vista do alto de um edifício de trinta andares, a cidade se apresenta ao observador como um submundo, como um reino das sombras, no qual os arranha-céus, em sua uniformidade, se apresentam como lápides num cemitério. E quando a gente passeia pela cidade, vê-se logo o inacabado e o que já está decaindo” (Witte, 1992, p. 109).

LFT E A RECONSTRUÇÃO DO VIVIDO

A questão da memória ocupa importante lugar na teoria psicanalítica¹⁰², isso porque as reminiscências infantis, caracterizadas por fatos simbólicos importantes e também por detalhes aparentemente irrelevantes, banais, ficarão em grande parte retidos e com implicações fundamentais no inconsciente. Freud irá nomeá-las de “Lembranças encobridoras”, ensaio em que desenvolve o conceito pelo qual a memória está vinculada a associações emocionais, processos de simbolização, recalques e, principalmente, seleção, destacando o caráter de *elaboração* e *construção* constantes das lembranças.

O psicanalista pensa o inconsciente próximo da memória, o que significa que reter ou liberar informações depende de seleções, bloqueios e recalques, na maior parte das vezes inconscientes. Para ele, toda lembrança é *construção*, *(re)criação*; associando-a ao esquecimento, desejo e imaginário; em geral, não recordamos aquilo que necessariamente desejamos e, ao recordarmos, não o fazemos como de fato aconteceu. Com isso, Freud dá à memória uma perspectiva que implica novas configurações ao vivido; *olhar seletivo e ordenador* a partir de enquadramentos, silêncios e lapsos que possuem grande significado.

É nesse sentido que ele começa o ensaio “Uma nota sobre o ‘bloco mágico’” (de 1924), incluído no livro *O ego e o Id e outros trabalhos*, em que afirma que, quando não se recorda recorre à escrita redigindo notas: “Quando não confio em minha

¹⁰² Na esteira freudiana, Lucia Castello Branco afirma que: “a Psicanálise pode ser lida como uma teoria que se constrói a partir de questões de uma forma ou de outra sempre relativa à memória. Por isso, os conceitos de elaboração, de construção e de trabalho, freqüentemente utilizados por Freud para referir-se ao processo psicanalítico, podem ser analogamente empregados para compreendermos, sob esse ponto de vista, o processo da memória” (Branco, 1995, p. 38). Conforme Jô Gondar, Freud acha que: “Para que uma memória se configure, se delimite, coloca-se, antes de mais nada, o problema da escolha (seja ela consciente ou inconsciente): entre tantos estímulos diferenciados, alguns serão investidos a ponto de se tornarem traços mnêmicos, ao mesmo tempo em que outros serão segregados, esquecidos sem que jamais se tenham convertido em memória” (Gondar, 2000, p. 36). Segundo Adélia Bezerra de Meneses, Freud: “Vai mostrar que a memória não é confiável, que uma lembrança pode ser ficção, que memória e imaginação se deixam contaminar pelo desejo... Resumindo os passos essenciais desse percurso: cria-se uma ligação entre memória e imaginação e da imaginação com o desejo” (Meneses, 1995, p. 17).

memória ... posso suplementar e garantir seu funcionamento tomando nota por escrito” (Freud, 1989, p. 255).

Tal conceito se mostra importante para o romance *As horas nuas*, uma vez que a protagonista decide relatar o vivido, embora não se importe com a *veracidade do narrado* (“sem falar naquela lembrança tão esgarçada, verdade ou invenção”, p. 11). Interessa a ela a imagem da *cidade quase perfeita*. Sua angústia ocorre justamente por não reencontrar essa cidade, mas um lugar que nega em seu estado precário e freqüência de público a lembrança de *espaço burguês*.

O lamento de Rosa Ambrósio pode ser tido como *perda de tempo* se seguirmos as reflexões de Lucia Castello Branco¹⁰³ que, na esteira de Freud, confirma que o *fracasso do rememorar* é praticamente inevitável – impossível recuperar o *que já foi*, daí ser compreensível o constante tom nostálgico da personagem: “Qualquer gesto de escrita, memorialista, histórico ou ficcional, mesmo quando sua busca se dirige para o presente, desemboca nessa ‘perda de tempo’” (Branco, 1995, p. 32). Em vez de *lhe trazer de volta* a infância e juventude, a praça espelha sua decadência, por isso o encontro a deixa tão perturbada, sentindo-se ainda mais solitária e desamparada por não mais retratar noções de tradição, família¹⁰⁴, propriedade, ordem, assepsia, e, sobretudo, porque ao revisitá-la ela finalmente parece perceber que vive numa época de esquecimento.

A praça significaria para Rosa Ambrósio “representação e desmascaramento” de uma época (Candido, 2006, p. 15). Ao revê-la, prepondera a lembrança de um tempo “que não volta mais”, com as pajens, o pai, a ingenuidade juvenil – “perdas” impossíveis de “recuperar”, por mais *vivas* que estejam retidas na memória. Talvez por isso, conforme Roberta Hernandez Alves, a escrita relacionada à memória em

¹⁰³ Revendo o pensamento freudiano, no livro *A traição de Penélope*, Lucia Castello Branco afirma que: “não há como fazer coincidir o chamado tempo do vivido com o tempo do revivido, com o tempo construído pela memória e, portanto, pela linguagem: qualquer gesto de rememoração se efetua sempre a partir de um fosso temporal intransponível. É precisamente na linguagem que pretende descrever, criar a continuidade almejada, que essa continuidade se rompe: o signo se erige sempre a partir do *que já não é*” (Branco, 2003, p. 29).

¹⁰⁴ Segundo Mabel Knust Pedra em *O círculo de giz: A família burguesa patriarcal em Lygia Fagundes Telles*: “Os contos e romances de Lygia Fagundes Telles apresentam as constantes já referidas: a falência de um modelo arcaico de estrutura familiar, a configuração da família como força poderosa e restritiva (o círculo de giz)... e da solidão dos sujeitos no interior dessa estrutura” (Pedra, 2005, p. 50).

LFT é constantemente “fonte de dor” porque se “resgata apenas a memória, não mais traz de volta o passado” (Alves, 1998, p. 9) – esse parece ser o sentimento de Rosa, a impossibilidade de *retomar o passado* com seus hábitos e comportamentos, substituídos ou superados, daí reagir com tristeza e melancolia.

Ao contrário de *restaurar lembranças*, a praça sugere abandono, esquecimento; *apagamento* de sujeitos e coisas: “o Tempo correndo contra, os ponteiros girando ao contrário, depressa Rosa Ambrósio!” (p. 45) afirma a atriz-narradora, como se não houvesse mais tempo nem lugar para lembranças e fosse necessário *correr contra o tempo*¹⁰⁵ a fim de *vencer* o esquecimento porque o que se reencontra não é o tempo, “mas apenas alguns momentos no tempo” (Poulet, 1992, p. 62), impressão que pode ser apontada na passagem em que Rosa vê estátuas que deveriam evocar lembrança e que, ao contrário, representam esquecimento e descaso por estarem pichadas e dilapidadas: “Entro na alameda sinuosa onde estão enfileirados os bustos de homens que ninguém mais conhece, mas quem quer saber? Os de bronze com as placas já foram devidamente roubados, ficaram os heróis de pedra, benfeitores da pátria. Educadores. Poetas. Os passarinhos costumam pousar e defecar nas cabeçorras” (p. 172).

O esquecimento e o abandono alcançaram até personalidades homenageadas, que estariam ali justamente para não ser esquecidas, mas que hoje “ninguém mais conhece” (p. 172), demonstrando descaso por parte do Estado e indiferença coletiva.

Em sua breve passagem pela praça, a protagonista se entristece perante uma realidade marcada pela perda e esquecimento. Com isso, o romance deflagra a impossibilidade de se recuperar tempo (décadas de 1940-50) e espaço (centro de São Paulo). Ou seja, a insatisfação com o presente caótico tem a ver também com a

¹⁰⁵ Assim como Marcel Proust, LFT realiza em *As horas nuas* uma tentativa de *reconstituir* o passado via memória. A praça seria para a personagem algo similar à passagem do livro *No caminho de Swann*, da série *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, quando o narrador *aciona* a infância ao mergulhar um biscoito (*Madeleine*) numa xícara de chá. Escrevendo sobre Proust, Georges Poulet destaca que ocorre o lamento por que: “as ressurreições... não podem jamais reconstituir o tempo, nem lhe dar o que talvez seja mesmo de sua natureza: uma continuidade” (Poulet, 1992, p. 62). Proust destacou a relação intrínseca entre saudosismo, melancolia e memória. Para o autor francês não há memória sem acionamento melancólico nem melancolia sem saudosismo. No livro *Lembrar escrever esquecer*, Jeanne Marie Gagnebin destaca: “Trata-se, no fundo, de lutar contra o tempo e contra a morte... luta que só é possível se morte e tempo forem reconhecidos, e ditos, em toda a sua força de esquecimento, em todo o seu poder de aniquilamento que ameaça o próprio empreendimento do lembrar” (Gagnebin, 2006, p. 146).

resistência ao progresso, ao desenvolvimento, ao crescimento urbano e populacional da cidade, aos altos índices de criminalidade, violência e miséria verificados, mas se deve, principalmente, por ela notar a impossibilidade de se *retomar tempo e espaço* outrora vividos.

Rosa descreve o presente sempre tendo o passado como modelo, ou seja, objetiva *atar os fios* do passado aos do presente na tentativa de *recobrar um sujeito anterior*, a jovem que freqüentava a praça tranqüila, limpa, organizada, algo que fracassa porque ao transitá-la se depara não apenas com a brutal mudança, mas com o próprio esquecimento a que está relegada. A praça não só espelha, mas explicita seu ocaso: “Sou uma desconhecida pisando na cidade que conheço e desconheço, ninguém vai me puxar pelo braço, bater no meu ombro, Dou um doce se lembrar do meu nome!” (p. 172). Ou seja, conforme explica Denise Xavier em *Arquitetura metropolitana*: “Viver em uma metrópole como São Paulo é combinar a esquizofrênica condição de estar contíguo, mas se querer distante” (Xavier, 2007, p. 175). Mas Rosa não está a fim de *encarar* essa nova *ressocialização urbana*.

Para ela, a praça deveria ser *lugar de reencontro com o passado*, espaço que aciona *imagens* da infância e juventude: “os lugares se personalizam, tomando sua personalidade de empréstimo aos seres com os quais estão associados, exatamente como os seres retiram dos lugares uma profundidade e uma poesia suplementar – digamos, uma dimensão a mais” (Poulet, 1992, p. 101). Mas o *reencontro* revela-se decepcionante: “sou uma bêbada podre num mundo podre... o mundo apodreceu completamente... As pessoas chafurdam no lixo e parecem contentes, não sentem o lixo aqui fora... Os homens da limpeza não dão mais conta ou entraram em greve, a greve é geral. A rua suja, o teatro sujo” (p. 19).

O lamento da protagonista se deve não só à perda, mas também à percepção da enorme distância entre tempo vivido e *presente*, algo que expõe tanto perdas exteriores (sujeira, miséria, violência) quanto interiores (envelhecimento, decadência, esquecimento). E, além disso, lembrar *não é solução* porque não traz de volta *sua praça, sua cidade*, ou seja, não *recupera o vivido*, ao contrário. Só acentua a distância entre passado e presente.

A cidade e a praça são descritas em tom depreciativo e melancólico porque a sensação é que tudo que a cerca parece falso, artificial¹⁰⁶: “Maçãs cristalizadas, tão vermelha a anilina em calda de açúcar que escorreu e ficou” (p. 172). Verdadeira é a (sua) lembrança; como se a *verdade* fizesse parte apenas do passado, daí persistir a melancolia porque *lembrar não é redenção* devido seu caráter estático. Para Freud: “das chamadas primeiras lembranças da infância, *não possuímos o traço mnêmico verdadeiro*, mas sim uma elaboração posterior dele” (Freud, 1989, p. 56). Ou seja: “ilusões da memória” (1989, p. 191), que, às vezes, “recriam” fatos que sequer existiram; “erros de memória” que agem como mecanismo psíquico revelando desejos que não aconteceram ou que são acrescidos de ocorrências ao serem narrados. Freud afirma que essas *distorções* são mais comuns do que se imagina. Muitas pessoas não as assumem devido “a ânsia dos seres humanos de dizerem a verdade” (Freud, 1989, p. 194).

E mesmo que o paraíso esteja para sempre perdido, conforme sugere Jeanne Marie Gagnebin, é preciso rememorar, embora estejamos vivendo uma espécie de esfacelamento das lembranças: “Hoje não existe mais nenhuma certeza de salvação, ainda menos de Paraíso. No entanto, podemos – e talvez mesmo devamos – continuar a decifrar os rastros e a recolher os restos” (Gagnebin, 2006, p. 118).

Porém, o que se discute aqui não é se é possível à personagem *resgatar o passado* através de lembranças, mas sua nostalgia e tristeza ao rever a praça. Tal sensação permanece ao longo do livro devido ao lamento de inúmeras perdas – “como posso me salvar vivendo num mundo onde impera o esquecimento?”, parece se perguntar ao perceber que não há mais tempo nem espaço para ela e suas lembranças.

Talvez por enxergar o presente repleto de incertezas, Rosa não abra mão de relembrar e acrescentar *invenção* às suas lembranças assumindo *cortes* e

¹⁰⁶ Denise Xavier afirma em *Arquitetura metropolitana*: “A constituição da identidade urbana da cidade de São Paulo se dá através dos signos do universo não-natural. Diferente do que acontece com o Rio de Janeiro, onde a relação do embate do ambiente construído com a paisagem e a natureza fazem às vezes da identidade, São Paulo é o mundo do artifício, da segunda natureza, da natureza inventada e controlada pelo homem. Aqui é o universo da técnica e da tecnologia que deslumbra o homem metropolitano” (Xavier, 2007, p. 50).

acréscimos a lembranças que considera tristes e associadas ao fracasso: “*Não guardarei senão as horas felizes*” (p. 118).

Horas felizes encontradas apenas quando a personagem relembra, como se as *horas nuas* significassem o presente e a busca em extirpar toda dor, tudo que a desagrada e entristece, como a situação atual da praça e daqueles que a percorrem. Talvez por isso, tenha, inclusive, demitido o motorista para não sair de casa e *ver o mundo*. A Rosa interessa não exatamente o passado, mas *aquele tempo que lhe traz* boas recordações; *elaborado, selecionado*, conforme afirma Freud. Quanto ao presente, ela não enxerga *horas felizes*, mas sujeira, violência, abandono. Desencantada, é preferível lembrar bons momentos, como o passeio com o pai, os encontros amorosos e a fama proporcionada pelo teatro. É esse passado, repleto de lapsos e vazios, que a agrada, *ordenado a partir de sua lembrança*, mas nunca concretizado inteiramente porque com frequência fracassa a tentativa de *enquadramento* e ela *precisa encarar* o presente.

Embora reaja com desencanto por não encontrar alento no presente, em nenhum momento ela cessa de expor suas lembranças, talvez movida pela esperança de *remontar* alguns rastros do passado, capazes de recuperar a alegria (provavelmente imaginária) da jovem que freqüentou essa mesma praça. No entanto, ao retornar a tais *espaços* eles lhes parecem perdidos para sempre.

Em LFT o passado costuma ser descrito como algo imutável, estático, cujas tristes recordações *perseguem* muitas de suas personagens, como Rosa Ambrósio, daí ser freqüente a lembrança nostálgica em torno de um mundo outrora mais humano, digno, solidário, justo, ético, *melhor*, ao contrário do presente, representado pelo aniquilamento de referências familiares, exacerbação do sexo, consumismo, drogas, violência – destruição da memória e enaltecimento do esquecimento, deflagrado no livro como elemento central de *estar no mundo contemporâneo*, *sensação* freqüente ao se ler *As horas nuas*. Ou seja, a atriz-narradora resolve ditar suas memórias no momento em que teme perder valores, entes queridos e em ser esquecida para sempre. Essa decisão parece ser uma reação às perdas, mas que adiante se revelará falha: “a gente vai perdendo. Perdendo uma coisa atrás da outra, primeiro, a inocência, tanto fervor. A confiança e a esperança. Os dentes e a

paciência, cabelos e casas, dedos e anéis, gentes e pentes – todo um mundo de coisas sumindo no sorvedouro, ô! Meu Pai, tantas perdas” (p. 41). O livro reitera uma *memória* como tentativa (e fracasso) de *manutenção* de sujeitos, espaços, hábitos e costumes.

Mas se há um lamento por parte de Rosa também há uma constante auto-ironia. Em muitos momentos ela *oscila* entre aquilo que gostaria de lembrar (fatos positivos) e o que gostaria de esquecer (fatos negativos). No entanto, como essa *seleção* não funciona inteiramente, muitas vezes reage de forma mordaz com as próprias lembranças e as intenções feitas ao longo do livro, ou seja, nos momentos em que dita as lembranças: “não vou me esconder nunca mais, quero voltar” (págs. 52-3).

A protagonista discorre sobre várias intenções e decisões que são paulatinamente substituídas, subtraídas ou obliteradas. Elas dizem respeito, sobretudo, à vontade de voltar a interpretar, de retomar contato com o público e com o mundo. Mas, ao mesmo tempo em que formula esses desejos, percebe-se que os adia indefinidamente, não demonstrando ação objetiva a fim de concretizá-los.

Para Freud há “intenção” no esquecimento de resoluções e intenções. Em “O esquecimento de impressões e intenções”, ensaio de 1901, incluído em *Sobre a Psicopatologia da vida cotidiana*, ele afirma:

Não existe grupo de fenômenos que esteja mais qualificado para demonstrar a tese de que a falta de atenção não é suficiente para explicar os atos defeituosos do que o esquecimento de intenções. As intenções são impulsos para uma ação que já foi aprovada, mas cuja execução foi adiada para outra ocasião mais favorável. Pois bem, no intervalo assim criado é possível ocorrer uma modificação no motivo inicial, que impeça a intenção de execução. Não é, contudo, esquecida, mas sim, simplesmente reconsiderada e omitida (Freud, 1987, p. 103).

E conclui: “Foi lançada muita luz ... sobre o esquecimento de resoluções, através de algo que pode ser designado como ‘formação de resoluções falsas’” (Freud, 1987, p. 111).

Há em LFT uma constância de personagens relembrando com nostalgia¹⁰⁷ um passado outrora (idealizado como) glorioso, comparado a um presente anódino, sem graça. Em geral, são mulheres jovens ou de meia idade, sem problemas financeiros¹⁰⁸, solitárias e oriundas de famílias abastadas, mas que empobreceram. Quando casadas vivem infelizes em relações estagnadas e sufocantes, mas que não se *movimentam* para alterá-las, daí a aludida insistência em manter certas convenções alicerçadas em tradições burguesas. Ao contrário de provocar mudanças elas resistem até mesmo quando vivem em meio a situações de *quebra de costumes*.

São, enfim, personagens como Rosa Ambrósio que não transgridem e nem desejam *ruptura*. Ao contrário, almejam um cotidiano sem sobressaltos e se sentem *ameaçadas* diante de qualquer *quebra de costumes*, talvez por isso vivam melancólicas e infelizes ao constatar o esquecimento *pelo que passou*, sobretudo, o

¹⁰⁷ Eis alguns exemplos encontrados na obra de LFT: A protagonista do romance *Verão no aquário*, Raíza, age como elemento de *ruptura* perante sua mãe Patrícia; Virgínia, de *Ciranda de pedra*, face à rejeição de suas duas irmãs Otávia e Bruna, consideradas por elas filha bastarda. A romântica Lorena, de *As meninas*, tenta se apegar à tradição da família em meio às idéias de contestação de Lia e Ana Clara. Por fim, a personagem do conto “Uma branca sombra pálida” acusa a filha Oriana de ser lésbica (*ruptura*). São, em geral, *embates* familiares, uma vez que as personagens tentam manter tradições e convenções, mas se chocam com outras que propõem mudanças. Outros exemplos dessa tentativa de *permanência do que passou* é a recorrência à infância, como no texto “Potyra”: “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. Os quiosques. As fontes. Com os macaquinhos espiando aflitos por entre a folhagem. Tinha também os periquitos” (Telles, IM, p. 101). Há, ainda, outros exemplos, como no conto “Papoulas em feltro negro”: “Revi a menininha comprida, de cachos úmidos enrolados na vela. No cheiro da memória, uma vaga aragem de urina, ela urinava na cama... e de repente descobri uma coisa curiosa, a simples lembrança infantil me fazia tossir novamente. A tosse da memória” (Telles, NEM, págs. 93-96). Podemos citar ainda o conto “Negra jogada amarela”: “No fim da tarde o chamado parecia comprido como aqueles longos fios de bala de alfenim, um doce que saía do caldeirão borbulhante e era despejado no mármore amarelo de manteiga para logo ser colhido nas mãos também enlambuzadas, lustrosas como o mármore. E toca a puxar, puxar até o fio ir ficando esbranquiçado, fita acetinada que o braço media estendido. E recolhia rápido antes que ela afrouxasse um pouco mais e a massa flexível cristalizava seca feito pedra, ô Deus! Açucarou Então minha mãe se retesava inteira, dura como o doce. Respirava fundo. E recomeçava tudo de novo, o caldeirão. O ponto exato em que o doce devia ser despejado no mármore, as mãos amarelas de manteiga já prontas para receber a massa ardente, unhas e dedos se avermelhando na tarefa que nos arrancava gritos de dor, depressa que já vai açucarar!” (Telles, M, p. 113).

¹⁰⁸ No ensaio “Entre a nudez e o mito”, de *Transleituras*, José Paulo Paes constata: “As protagonistas mais típicas da sua ficção são mulheres bem postas na vida, às quais não preocupa a luta pela subsistência e que por isso dispõem de lazeres para o cultivo de suas frustrações reais ou imaginárias. Entretanto, somos levados, pela mestria da romancista, para além do que haja de frívolo nisso. Ela nos conduz até o dolorido ponto de fuga onde o frívolo se transmuda no humano, demasiadamente humano” (Paes, 1995, p. 43).

tempo da infância e juventude, que não existem mais, angústia reforçada pela velhice, solidão e ausência de interlocutores.

As observações feitas pela protagonista combinam com essa perspectiva de manter as coisas inalteradas, daí o lamento constante pelas mudanças. Assume tom nostálgico no sentido de manter a *idéia de paraíso perdido*, o fim da infância, na tentativa de *congelar o tempo* e não ter *surpresas*, demonstrando ainda o desejo pela continuidade com o *establishment*. Trata-se de apego a um *estilo de vida* que se foi, reeditando o que parece ser o *tempo ideal* da literatura de LFT – o passado.

Ao perceber que esse tempo não volta mais, personagens como Rosa Ambrósio insistem em manter valores, espaços e atitudes que ficaram obsoletos, por isso é possível afirmar que a atriz-narradora é conservadora ao desejar a manutenção do *status-quo*.

Parte da crítica declara que LFT é a ficcionista brasileira por excelência da decadência burguesa, especialmente, paulistana. Essa análise demonstra que mesmo personagens de origem humilde como Rosa muitas vezes assumem e reiteram posturas associadas à elite e à aristocracia. São expressões, formas de comportamentos, apego a lembranças e costumes de uma classe que decaiu, como a aristocracia cafeeira, por exemplo.

O avanço vertiginoso dos costumes e as transformações bruscas parecem deixar muitas personagens de LFT perturbadas, e, não raro, sentindo-se desamparadas ao encarar o presente com *mal-estar* devido à negação e ausência de adaptação. Elas desejam repetir uma educação severa e idéias que vão enfrentar larga resistência por parte de outras personagens. O *embate* entre tradição (manutenção de idéias e costumes do passado) e *ruptura* (o novo, ligado ao presente) é freqüente devido à busca pela manutenção dos costumes. Rosa exemplifica bem tal situação. No entanto, mostra-se infeliz diante da impossibilidade dessa manutenção, passando a agir *em ziguezigue*, como se não houvesse saída.

Personagens como Rosa vivem em constante desajuste devido à certa consciência que alimenta lembranças – normas, condutas, imagens tradicionais. Essa postura se faz algo próximo ao fracasso, ao não saber lidar no presente com uma coletividade que *apagou pistas e rastros* do passado. *As horas nuas* é um exemplo

claro nesse sentido, ou seja, é um texto que sublinha parte da obra de LFT a refletir a idéia do presente como tempo que *não adiciona*, mas *dilui costumes*, *avança apagando* o que passou e acaba destruindo até as lembranças.

ENTRE A PRAÇA E O JARDIM DO PASSADO: ELITISMO E DECADÊNCIA

Segundo Henri Bergson em *Matéria e memória*, livro cujo subtítulo é *Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, o passado “é essencialmente impotente” (Bergson, 1999, p. 160) pois “nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora”, (Bergson, 2006, págs. 47-8), afirma na reunião de ensaios *Memória e vida*¹⁰⁹. Ou seja: “nosso passado permanece quase que inteiramente oculto para nós porque é inibido pelas necessidades da ação presente” (Bergson, 1999, p. 180).

No ensaio intitulado *Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo* (1994), Walter Benjamin¹¹⁰, autor que lamentou o fim da narração tradicional, elabora uma crítica à *Matéria e memória* lembrando que o livro de Bergson “orienta-se pela biologia” (Benjamin, 1994, p. 104) e que: “Bergson não tem, por certo, qualquer intenção de especificar historicamente a memória” (Benjamin, 1994, p. 104). No ensaio, Benjamin analisa como Edgar Allan Poe, Max Engels e Karl Marx, dentre outros, pensaram a relação de “contato com as massas urbanas” (Benjamin, 1994, p. 113). No entanto, a prioridade é verificar Baudelaire e sua “íntima relação com as massas urbanas... uma multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas... Emprestar uma alma a esta multidão é o desejo mais íntimo do *flâneur*” (Benjamin, 1994, p. 113).

¹⁰⁹ Segundo Bergson: “Há sempre algumas lembranças dominantes, verdadeiros pontos brilhantes em torno dos quais os outros formam uma vaga nebulosidade” (Bergson, 1999, p. 200). De qualquer forma, para ele toda lembrança é (constatar de) perda: “Não temos o que fazer com a lembrança das coisas enquanto temos as próprias coisas” (Bergson, 2006, p. 50).

¹¹⁰ No ensaio “A imagem de Proust”, Walter Benjamin afirma que “o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração” (Benjamin, 1985, p. 37). Ou seja: “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites” (Benjamin, 1985, p. 37).

Conforme um verso do livro *As flores do mal* (“perdeu a doce primavera o seu odor”) a impressão de Benjamin é que o poeta lamenta por não se recordar mais do odor da primavera e, não havendo lembranças, é como se o considerasse *perdido*; questão importante para este capítulo, que trata da recusa de uma personagem perante um presente dilacerado, fragmentado, submetido a um constante sentimento de perda – de coisas, sujeitos, espaços –, similar à observação de Benjamin sobre Baudelaire: “o desmoronamento da experiência que ele um dia havia compartilhado é confessado na palavra *perdeu*” (Benjamin, 1994, p. 135), ou seja: “o privilégio de confortar é próprio do reconhecer um perfume, é talvez porque embota profundamente a consciência do fluxo do tempo... Isto faz desse verso de Baudelaire um verso insondavelmente inconsolável” (Benjamin, 1994, p. 135)¹¹¹.

A desolação melancólica do poeta (ao menos no verso acima) é similar à de Rosa: não adianta relembrar porque nada mais será como antes. Assim, a resistência ao presente não diz respeito apenas às condições da cidade, mas também a comportamentos aos quais Rosa não procura entender nem tampouco se adaptar.

Ao passo em que se avança na leitura de *As horas nuas* percebe-se que o *sentimento* de perda deflagrado pela personagem não se refere apenas ao microcosmo da Praça da República, mas também à região, à cidade, ao país, aos familiares, aos muitos relacionamentos amorosos etc. Há uma intenção quase desesperada de apego a um passado que se esvaiu num processo de derrisão, *sumidouro corroído pelo tempo*. E se há aí um *elemento simbólico* é a sua passagem pela praça, que desencadeia essa consciência de *fracasso da memória*, apagamento inexorável das coisas e dela própria. Aliado a isso, há o estarecimento e o despertar para a passagem do tempo, a constatação da chegada da velhice e a proximidade da morte. Este *acordar* parece ser acionado ou ressaltado quando ela adentra a praça e *percebe a realidade ao redor* – lugar e situação representados por uma cidade que

¹¹¹ No livro *História e narração em Walter Benjamin*, Gagnebin ressalta a ligação entre *As flores do mal* e *Sobre a modernidade* de Baudelaire: “é o tema do transitório, da caducidade e da morte” (Gagnebin, 1999, p. 47). Ainda segundo ela: “Benjamin trata da experiência do choque na metrópole, a maneira como os olhos perdem a capacidade de olhar e se convertem em dispositivos de segurança, quando fala que ‘os subúrbios são o estado de sítio das cidades’; reconhece as megacidades como utopia e inferno” Ou seja: “a cidade moderna não é mais um simples lugar de passagem em oposição à estabilidade da Cidade divina, mas o palco isolado de um teatro profano onde a destruição acaba por vencer sempre” (Gagnebin, 1999, p. 50).

almeja a *urgência do presente*, *continuum* permanente, *aqui-agora* impulsionado pelo consumo, tecnologia e desenvolvimento e que trata o passado como algo antigo, superado, *coisa velha* que precisa ser esquecida a qualquer custo – sinais opostos ao que a protagonista anseia. O avançar vertiginoso de lugares, sujeitos, objetos, condutas comportamentais atrelados ao esquecimento coletivo e descaso governamental, talvez a assustem por ela associá-los à sua própria decadência.

Ao colher depoimentos de idosos no livro *Memória e sociedade – Lembranças de velhos*, Ecléa Bosi¹¹² registra que a maioria exulta quando, ao relembrar lugares de São Paulo (numa época em que a cidade cabia “na palma de suas mãos”), eles também destacam os espaços do centro da cidade: “Naquele tempo, a praça da República era o jardim mais bonito do centro, a gente passeava sossegado debaixo das árvores, aquela calma...” (Bosi, 1994, p. 115), diz um dos idosos do livro. E é justamente esse o *tom* de Rosa, cuja imagem de jardim/praça se configura como *índice de natureza* perdida, daí a intenção de lembrar sempre tentando *recuperar* o cotidiano ameno do passado (mesmo que *idealizado* apenas na memória).

Rosa relembra como tentativa (quase desesperada) de reconstruir um passado devastado, esquecido, desejando, com isso, manter pessoas, lugares, episódios e amores *intactos*. Ao afirmar “sumiu tudo” (p. 171) registra o desejo de reencontrar o *paraíso perdido* e escapar do presente com seu mundo depauperado, decaído: “a rua suja, o teatro sujo” (p. 19). O presente não favorece sequer recordar. Relembrar é resistir ao progresso, forma (mesmo que vã) de tentar se reafirmar como sujeito e não ser também superada.

Rosa resiste em ver a praça como *epicentro* de uma megalópole que reflete mudanças culturais, políticas e econômicas. Ao contrário, lamenta perdas e demarca diferenças de classe ao distinguir os vocábulos jardim (que sinaliza frequência burguesa) e praça (espaço voltado para o proletariado) conforme atesta Nelson

¹¹² Neste livro, Ecléa Bosi afirma que: “São Paulo era familiar como a palma da mão quando suas dimensões eram humanas. Seus velhos habitantes dizem, apontando para a palma da mão: ‘ali no Gasômetro, ali na ponte do Bom Retiro, ali na Estação’, como se estivessem vendo tais logradouros, *ali* adiante... É com satisfação que dizem de muitos desses locais que ‘ainda estão lá’” (Bosi, 1994, p. 448). Porém, ao transpormos essa questão para o romance *As horas nuas*, a impressão é que este (re)encontro não se efetiva – está lá a Praça da República, mas é como se ela não estivesse, *não existisse mais* devido à sensação da personagem de não reencontrá-la como gostaria.

Saldanha no livro *O jardim e a praça*¹¹³, confirmando o pressuposto que (a perda) o jardim em *As horas nuas* não deve ser visto apenas como *referência* (romantizada) do *paraíso perdido*, mas lamento elitista¹¹⁴.

No caso de Rosa, a lembrança está quase sempre associada à angústia devido não apenas à impossibilidade de *se recuperar o passado*, mas ao saber que não conseguirá apagar lembranças daquilo que considera puro, harmônico. Cética¹¹⁵, amarga, desiludida com o presente, eis a atriz-narradora tentando *ordenar o* (seu)

¹¹³ Saldanha relaciona diferenças entre jardim e praça como indicadoras de distinção social: “Caberia por exemplo pensar na relação entre a dualidade jardim/praça e as formas de estratificação social. Evidentemente a vivência das praças por parte das classes altas terá sido sempre diversa da vivência por parte das classes baixas: a construção mesma dos ‘logradouros’ foi sempre obra da classe dominante. Só que em alguns contextos, determinadas praças serviram às aristocracias como local de presença festiva ou cerimonial, e em outros elas foram como que evitadas pela aristocracia e deixadas à plebe para festas ou para a simples ocupação cotidiana. O jardim, ao menos em sua expressão mais requintada, uma criação das classes altas” (Saldanha, 1993, p. 112).

¹¹⁴ Muitas personagens de LFT tentam *recuperar algo* perdido. Um elemento determinante nesse sentido é o jardim. No conto “A ceia”: “No meio do jardim decadente, uma fonte extinta. O peixe de pedra do jardim decadente, uma fonte extinta. O peixe de pedra tinha a boca aberta, mas há muito a água secara, deixando na boca escancarada o rastro negro de sua passagem. Por entre as pedras, tufo de samambaia enredados no mato rasteiro.” (Telles, ABV, p. 118). O jardim associado à nostalgia pode ser verificado no conto “A chave”: “Tardes de Lindóia. Os jardins, os copinhos, esta fonte é excelente para reumatismo...” (Telles, SR, p. 71). No conto “A sauna”, a personagem recorda de momentos vividos no jardim: “Eucalipto – esse principalmente era o perfume de Rosa e do seu mundo de infusões de plantas silvestres, filtros verdolengos e boiões de vidro estagnados nas prateleiras. Esse o perfume verde-úmido que senti quando se debruçou na janela para posar. Tinha chovido e um vapor morno subiu do jardim com o sol” (Telles, SR, p. 47). Em “A estrutura da bolha de sabão” é no jardim que personagens reencontram a infância: “Importante era o quintal da minha meninice com seus verdes canudos de mamoeiro, quando cortava os mais tenros, que sopravam as bolas maiores, mais perfeitas. Uma de cada vez. Amor calculado, porque na afobação o sopro desencadeava o processo e um delírio de cachos escorriam pelo canudo e vinham rebentar na minha boca, a espuma descendo pelo queixo. Molhando o peito. Então eu jogava longe canudo e caneca” (Telles, EBS, p. 157). Conforme Vera Tietzmann: “Nos contos de Lygia Fagundes Telles, o jardim é o lugar de regresso: a um tempo perdido, a um estado de paz, à inocência perdida. É ao mesmo tempo o Éden e o ventre materno, a selva e o aprisco, é o lugar de revelação” (Tietzmann, 2001, p. 46). Ou seja: “A imagem de jardim condiz à idéia do paraíso, o Éden perdido pelo qual se anseia...” (Tietzmann, 2001, p. 44), opinião que coincide com a de Fábio Lucas, expressa em “A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles”: “trata-se de um cenário, um lugar estratégico em que as personagens se encontram, se conflitam ou deixam nos contos, como nos romances, o Paraíso perdido, a cena por onde a história ainda não passou” (Lucas, 1999, p. 15).

¹¹⁵ Conforme Gagnebin: “não é mais o horizonte religioso que oferece um contrapeso a este desaparecimento do sentido, mas a tentativa subjetiva, quase irrisória, de se *lembrar* de um outro tempo, luminoso e espesso como mel, tempo de uma harmonia ancestral, de uma *vida anterior*” (Gagnebin, 1999, p. 51). Memórias ditadas num gravador e a intenção de editá-las é uma forma de tentar ordenar o caos de um presente fragmentado, disperso, incoerente. A lembrança atua neste sentido de *ordem* e manutenção de classe, quando a praça não lhe parecia *ocupada*, mas *sua*, freqüentada *pela sua gente*.

mundo através de recordações. Evidentemente, ela busca também *se ordenar* na expectativa de *localizar-se* como sujeito integrante de uma cidade que hoje a desconhece.

Devido à ausência de crença no futuro (Rosa decerto não crê num “paraíso a vir”) só lhe resta rememorar na tentativa de *se recompor*, daí a importância de relatar o vivido, para ela possibilidade (única?) de reencontrar algo que se encontra perdido¹¹⁶. Relembrar é angustiante, mas significa também busca de *constituição e continuidade* num mundo *tomado* pelo esquecimento, conforme Roberta Hernandez Alves:

Na sociedade moderna, em que ritos e momentos de passagens foram banalizados e tornaram-se dispersos, muitas vezes os contos de Lygia nos remetem a uma dimensão mítica, em que o tempo ainda pode ser transformado em benefício do seu humano, em que há espaço para a rememoração e a *construção da identidade do eu*, numa sociedade em fragmentação [grifo nosso] (Alves, 1998, p. 126).

A *saída* talvez fosse relembrar, mesmo que isso leve Rosa Ambrósio ao esquecimento total e à indiferença das pessoas: “É tarde no Planeta!”, repete diversas vezes, como se afirmasse ter de viver num mundo sem possibilidade de lembranças nem *tempo para ela*. De fato, ela parece saber: “que se encontra em uma situação limítrofe” (Riter, 2004, p. 55). Ao ditar lembranças parece *descobrir* que há muito de ilusório em relembrar. Assim como o presente, o passado também não é seguro, ao contrário. É algo que volta constantemente a lembrá-la que já *existiu um mundo melhor* e que, portanto, muitas vezes talvez fosse preferível esquecer.

Em alguns momentos, Rosa se sente *perseguida por lembranças* que deveriam estar definitivamente esquecidas: “Rasguei tanta papelada, cartas e documentos rotos... As testemunhas picadas em pedaços tão miúdos – adiantou? Aos poucos elas vão se refazendo e me seguindo passo a passo na procissão lamurienta, eu sangrando na frente com a cruz da memória” (p. 173).

¹¹⁶ Em *Perfis femininos na ficção de Lygia Fagundes Telles*, Claudia Regina Manzollilo Madeira afirma: “Rosa mergulha no passado para trazer à superfície a juventude, o amor e o trabalho, prazeres que se transfiguraram em velhice, solidão e tédio” (Madeira, 1999, p. 73). Ou seja, a personagem “*preenche as horas vazias recompondo* (invenção ou memória?) o passado ou o que pensa ter sido seu passado, num recurso para *eternizar o efêmero e reconstruir-se como sujeito, tentativa inútil de reagir à decadência e de ordenar o caos interior*” [grifos nossos] (Madeira, 1999, p. 75).

Após várias recordações (em grande parte indesejadas), durante uma tarde em que se viu numa praça em meio a transeuntes apressados e indiferentes, estátuas sujas, vendedores ambulantes e vândalos, a *cruz da memória* é expressão que resume a dor que é presenciar situações desagradáveis, mas, sobretudo, por *relembrar* devido à *insistência da memória*: “E de repente voltam os esquecidos com tamanha força” (p. 47). *Força da memória* que talvez ela preferisse atenuada pelo esquecimento ou ao menos *filtrada*: “O resíduo da minha memória continua inalterado feito pedra. Pretensão da minha parte, diria Diogo. Antes fosse” (p. 151).

Com isso, a personagem se despede da praça de forma melodramática, como se retomasse sua profissão, ou seja, reage como se estivesse no palco: “Adeus minha praça que ainda não morreu mas é como se tivesse morrido. Na mais velha das árvores – aquela ali? deponho a minha cruz, posso?” (p. 175). “Cruz”¹¹⁷ são as lembranças de seus homens, da família, dos hábitos antigos, enfim, da jovem que freqüentou uma *praça que não existe mais*. Se os esquecesse Rosa talvez ficasse imune às imagens da infância e juventude, permeadas de humanismo e harmonia familiar, *idealizações construídas* e reforçadas no presente e, com isso, conseguisse se libertar “do inferno da memória, o inferno tão temido” (Kiefer, 1997, p. 69).

Essa *remodelação* constante do passado se reforça pelo fato de Rosa ser atriz e ver memória como *reconstrução, representação*; daí descrever não exatamente o que aconteceu, mas *o que poderia ter acontecido*. Essa *reelaboração* ocorre numa *operação de filtragem* de fatos negativos e na lembrança de momentos de sucesso e glória, processo nem sempre bem-sucedido.

Face ao aniquilamento, desordem urbana, mendicância e esquecimento, a atriz elabora sua “rememoração como possibilidade de apaziguar crises e remodelar o passado” (Alves, 1998, p. 9), conforme Roberta Hernandez Alves, algo que Rosa tenta, mas que, diante de uma praça com bancos mutilados, *ocupada, esquecida*, se revela tão *escorregadio* quanto o presente. É como se seu mundo, suas referências

¹¹⁷ Sensação similar à de Rosa tem a personagem do conto “Uma branca sombra pálida”: “Acendo outro cigarro. Leio a advertência no maço, Fumar É Prejudicial à Saúde. Mais prejudicial do que o cigarro é a memória, digo baixinho” (Telles, NEM, p. 141). Da mesma forma, em “A confissão de Leontina”, a protagonista, acusada injustamente por um crime que não cometeu, menciona: “Engraçado é que agora que estou trancafiada vivo me lembrando daquele tempo e essa lembrança dói mais do que quando me depenuraram de um jeito que fiquei azul de dor” (Telles, EBS, p. 74).

se encontrassem mortos, desaparecidos, abandonados, superados. Essa é a sensação ao procurar na praça ao menos um “banco mutilado mas vazio” (p. 172), como se tudo estivesse quebrado, (cor)rompido, despedaçado, *ocupado* – esquecido. Em vez da elite, a miséria, a qual ela não conhece e que também a desconhece. A impressão é não só de lamento, mas revolta, impotência e desamparo perante à cidade que a esqueceu e à queda de uma classe que a freqüentava – mesmo relembrando não há mais como se *recompor*.

A atriz-narradora sofre por não mais *reconhecer a praça da memória*, mas, principalmente, por seus freqüentadores não a reconhecerem: “Acendo um cigarro e até agora nenhum assaltante, *me esqueceram em todos os sentidos*. E daí?... livre do flagelo de sair da moda, de ficar um dia como esses pobrezinhos que já saíram faz tempo e continuam em exposição” [grifos nossos] (p. 172). Associa sua decadência à da praça, e, com isso, à velhice, à morte, ao esquecimento. Para quem diz ter sido famosa e cultuada, ser esquecida é algo análogo ou até pior que a morte: “A carroça-guilotina virá me buscar um dia e Diogo me responde que pode acontecer uma coisa pior ainda, *nenhuma carroça vai se lembrar de mim*” [grifos nossos] (p. 171). Ou seja, teme ser esquecida da mesma forma que as personalidades representadas nas estátuas (sujas, saqueadas, pichadas, roubadas) que hoje refletem esquecimento coletivo e descaso estatal.

A angústia da personagem parece surgir justamente dessa impossibilidade de *recompor o mundo*, de *se recompôr como sujeito*¹¹⁸ e, ainda, do fracasso de lembrar, uma vez que *elegeu* o passado como referência, recusando-se a sair, a conhecer novas pessoas e até a voltar a atuar, embora reitere o desejo de interpretar. Com o passado sendo tratado pelos outros como *tempo morto*, *inerte*, *esquecido*, não só o presente, mas o (seu) *chão da memória também se revela movediço*. Os espaços conhecidos estão “logo ali”, como afirmaram os depoentes a Ecléa Bosi, mas para Rosa não são mais os mesmos. Se esboroaram, estão pichados, mutilados,

¹¹⁸ Na esteira de Freud, Gagnebin afirma: “a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também *fragilidade* da memória” (Gagnebin, 2006, p. 44).

destruídos, restando a desolação porque não é mais possível sequer tentar recompor um mundo que esquece o que passou e que a esqueceu.

A *redenção* para essa situação geral de coisas não estaria no presente, demasiadamente deteriorado, decadente. Nem no passado, uma vez que *aquela praça* e *aquela cidade* lembradas não existem mais. Talvez no futuro?: “A longo prazo este país vai melhorar... Mas a médio prazo já estaremos todos mortos” (p. 245), afirma uma amarga e descrente Rosa Ambrósio.

Uma vez que nenhuma lembrança reproduz o vivido, Rosa chama memória de cruz, se lamenta, mas parece optar por rememorar¹¹⁹. *Memória-construção, reelaboração, recriação*. Mas em Rosa isso parece não ser tão claro e, uma vez que perduram imagens de um tempo e espaço modificados, insistem as *imagens-lembranças* de um passado narrado como tempo idílico, paraíso perdido, que lamenta profundamente por não conseguir restaurar. Fica a sugestão de que a lembrança das coisas e das pessoas foram *vencidas* pelo esquecimento e de que elas acabaram se acomodando com a pobreza, a feiúra, a sujeira, a violência, a degradação dos sujeitos e dos espaços – elementos temidos e rejeitados pela personagem.

A atriz-narradora apagou restos, rastros, pistas, papéis, mas decidiu ditar lembranças num gravador para reuni-las num livro. A intenção é não só lamentar ou comparar presente e passado, mas extrair algo dessa experiência, entender porque se deixou ser esquecida. Rosa Ambrósio não busca tal atitude para compreender, muito menos para se adaptar às mudanças. A narrativa se centra em relatar o passado atando-o a fios do presente, sempre visto como processo doloroso, de perdas irreparáveis. O lamento vem dessa comparação, a seu ver negativa por lhe causar incertezas.

Embora sem compromissos com a verdade, a experiência de ditar lembranças causa-lhe impressão importante porque vista como forma de *se impor*, ou seja, de

¹¹⁹ Conforme Ecléa Bosi: “A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, *no presente*, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista” (Bosi, 1994, p. 55).

fazer-se lembrada num mundo degradado, esquecido. Mas ditar lembranças também aciona perdas irreparáveis, daí o desencanto e a desilusão com o presente. Mesmo assim, a sensação é que Rosa prefere continuar relembando uma *cidade que não existe mais, uma gente, um tempo e um espaço mortos*. Ao rememorar, mesmo de forma triste e amargurada, ela pode encontrar algum alento, algum sentido de vida, embora incerto, *volátil, escorregadio*.

O ato de lembrar não elimina o presente, ao contrário. Ampliam-se os contrastes e as comparações, além de influir no aumento de angústia e apreensão da personagem por sempre associar o passado ao que considera puro, harmônico, organizado, vendo o presente como *instante e situação* que *destruíram* essa imagem idealizada pela lembrança, de comportamentos e espaços que deveriam *permanecer intocados*.

A breve passagem de Rosa Ambrósio pela Praça da República, descrita como fruto de mero *acaso*, configura-se de importância fundamental para o romance por revelar grande parte do arcabouço ideológico e existencial da protagonista; isso porque é nela que Rosa atenta para o presente e, sobretudo, relembra – eis a atriz-narradora de *As horas nuas*, decepcionada com o *estado atual das coisas* e dividida entre lembrar e esquecer. Na visita à praça, a impressão é que a personagem tenta *reencontrar* a jovem que tempos atrás a freqüentou, em plena 2ª. Guerra Mundial, conforme o testemunho “Nada de novo na frente ocidental”, de *Invenção e memória*.

3. 2. Ficção e testemunho em “Nada de novo na frente ocidental”

CONGELAR O TEMPO E ADIAR LEMBRANÇAS: A MORTE DO PAI

Nos últimos anos, a escritora Lygia Fagundes Telles vem lançando livros de lembranças entremeadas à ficção, os quais chamamos de “esboços de memória” ou testemunhos, uma vez que não há compromisso em realizar uma autobiografia com precisão e seqüência cronológica de fatos¹²⁰. São os casos dos livros *Invenção e memória* (2000), *Durante aquele estranho chá* (2004) e o recente *Conspiração de nuvens* (2007), estes dois organizados por mim, daí não serem objeto de análise neste trabalho.

Invenção e memória reúne quinze textos curtos em que a autora aborda a infância passada nas cidades de Assis, Descalvado e Sertãozinho (em “Que se chama solidão” e “Cinema gato preto”); a juventude na capital (em “Dança com anjo”,

¹²⁰ Luis Bueno atribui a este método narrativo da autora uma *tensão* entre o presente e o passado, convertida em forma de narrar, prática que tem como referências Graciliano Ramos e Pedro Nava: “Essa fresta que se abre no presente para a observação do passado é suficiente para que a memória de um momento específico surja, com a criação de um personagem fascinante, desenhado em duas páginas: o Mário de Andrade da Lygia Fagundes Telles; mas também está em muito dos outros personagens que aparecem no livro, descritos em suas características menores e mais significativas para que possam se converter em figuras com marcas facilmente identificáveis, como só os personagens de ficção podem ser... Mesmo que seja, em princípio, um livro involuntário, despretensioso, ajuda a compor mais um passo na tradição, ainda em processo de afirmação, do livro de memórias como gênero literário no Brasil” (Bueno, 2002, p. 13). Conforme José Carlos Dussarrat Riter: “Em *Invenção e memória*, é o eu adulto, resultado da soma de experiências, que se debruça sobre o passado na expectativa de retomá-lo. Expectativa que é tentativa de entendimento, não só do que foi, mas também do que é. Ao centrar seu recorte temporal, sobretudo, na infância e na juventude, a depoente desloca o ponto de vista de mulher madura... A intenção da autora é explícita: o resgate de experiências tornadas palavra, através da fusão de memória e imaginação” (Riter, 2004, p. 204). Da mesma forma, Silvano Santiago ressalta o caráter híbrido não apenas nos livros de testemunho mas na sua ficção: “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... Nos contos de Lygia, nem a *verdade* sobre o mundo exigida pela filosofia e o pensamento clássicos, nem a *mentira* sobre o comportamento dos seres humanos oferecida pelo imaginário moderno. Como no melhor da literatura brasileira modernista, a narrativa curta de Lygia se constrói e se impõe como objeto híbrido... O híbrido é mais fascinante porque, diante do exame mais exigente do leitor, não o conduz à verdade do mundo, não o conduz à mentira dos seres fictícios” (Santiago, 1998, págs. 100-1).

“Heffman” e “Nada de novo na frente ocidental”); além da maturidade em “Dia de dizer não” e “Rua Sabará, 400”, entremeadas por histórias fictícias como “O Menino e o velho”, “História de passarinho” e “Potyra”. Em geral são esboços de memória cujas fases de vida aparecem aleatoriamente, deixando evidente que não há intenção de relato seguindo uma seqüência, o que, entretanto, não diminui o caráter autobiográfico do livro. Percebe-se ainda o desejo da autora em relatar a vida literária da sua geração¹²¹, que costumava gravitar em torno da região central paulistana. Muitos textos abordam esse período e o centro por reunir a maior parte dos espaços que serviam de *ponto de encontro*.

Seguindo o raciocínio de Pedro de Souza: “Nada de novo na frente ocidental”, último texto de *Invenção e memória*, é também a afirmação de uma *memória cultural* coletiva paulista(na) no sentido de: “reconstrução de ambientes literários da vida intelectual do escritor, sua linhagem e a sua inserção na poética e no pensamento cultural da época” (Souza, 2000, p. 45), algo que LFT realiza nesse livro ao reafirmar a identidade ao se inserir no rol dos acontecimentos históricos e culturais de uma época; ou seja, trata-se de memória individual, mas também coletiva, mesmo que esboçada em meio a episódios fictícios e sem *compromisso com a verdade*. É dessa forma que “Nada de novo...” repete situações já expostas no romance *As horas nuas*, como a lembrança nostálgica e a abordagem de um presente com desencanto e pessimismo, com a particularidade de se tratar de um depoimento da autora.

A narrativa se passa no período de sua juventude na cidade de São Paulo durante a 2ª. Guerra Mundial, período em que reside com a mãe num: “pequeno apartamento no primeiro andar de um edifício na rua Sete de Abril, ao lado da Praça da República” (p. 118). O relato se centra na sua participação em defesa da pátria,

¹²¹ Eram nas Ruas Marconi e Barão de Itapetininga que ficavam a Livraria Jaraguá (presente no texto “Heffman”) e a Confeitaria Vienense (presente em “Nada de novo...”), onde os transeuntes tomavam chá às cinco da tarde e percorriam lojas e cafés, praticando o chamado *footing*. Dentre os freqüentadores, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Alfredo Mesquita (dono da Livraria Jaraguá e criador da EAD, Escola de Arte Dramática) e os jovens Décio de Almeida Prado, Antonio Candido de Mello e Souza e Paulo Emilio Salles Gomes (com quem LFT se casaria anos depois), que se encontravam com freqüência para discutir questões relativas à *Revista Clima* (que durou entre os anos de 1941 e 1944), respectivamente atuando como críticos de teatro, literatura e cinema, tendo sido apelidados por Oswald de Andrade de *Os chato-boys*. Sobre o grupo consultar o livro *Destinos mistos – Os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940/1968)*, de autoria de Heloísa Pontes.

episódio lembrado (“ah, o susto que minha mãe levou quando me viu aparecer fardada”, p. 119) no momento em que sua mãe se arruma “para tomar o ônibus na rodoviária, ia cumprir uma promessa na cidade de Aparecida, era uma ardorosa devota de Nossa Senhora” (p. 117).

A narradora relembra um dia na vida da legionária de 22 anos¹²² enquanto se prepara para encontrar-se com um colega¹²³: “Ela... quis saber se por acaso esse colega não era aquele poeta que andou telefonando. Perguntou e como sempre afetou desinteresse pela resposta ao entrar no banheiro para se pentear. Mas deixou a porta aberta” (págs. 122-3). De fato, a maior preocupação de sua mãe é “encaminhá-la”¹²⁴, uma vez que percebe o casamento como *garantia do futuro* da filha: “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 em seguida e não disse, agora é que vai ser mesmo difícil casar” (p. 119).

¹²² Mabel Knust Pedra afirma: “Com a 2ª. Guerra Mundial, as mulheres são convocadas a ter participação mais efetiva no espaço público, pela necessidade de cobrir a ausência dos homens, deslocados para as frentes de ação; as grandes mudanças que ocorrem tanto nas sociedades européias quanto americana vão ter reflexos palpáveis na sociedade brasileira. O modelo familiar baseado na autoridade exercida pelo homem sobre todos os membros da família vai tendo seu poder gradual e inexoravelmente afrouxado” (Pedra, 2005, p. 46).

¹²³ O texto intitulado “Mulher, mulheres”, de *Durante aquele estranho chá* (2002), possui teor similar à “Nada de novo na frente ocidental”: “Hoje parece estranho me deter na circunstância e no sonho da menina classe média ousando um programa diferente mas o fato é que não se desencadeara a avalanche das mudanças dos usos e costumes da nossa sociedade. A rapidez das transformações que vieram com a decadência dos valores tradicionais em nome do progresso técnico e econômico – essas transformações ainda não tinham alcançado o âmago da nossa família empobrecida mas resistindo na sua soberba” (Telles, DAC, p. 55).

¹²⁴ A pressão para casar cedo é recorrente em LFT. Outro texto de *Invenção e memória*, “A dança com o anjo”, se refere a essa questão: “A Segunda Guerra Mundial estava quase no fim, o planeta enfermo sangrando e uma frase muito na moda nestes trópicos, O preço da paz é a eterna vigilância! Ora, se a paz (com toda a ênfase no ponto de exclamação) já estava mesmo perdida, o importante agora era não perder a virgindade e disso cuidava a minha atenta mãe: o mito da castidade ainda na plenitude, nem o mais leve sinal da bandeira feminina hasteada nestas palmeiras. E o nosso sabiá não sabia de nada. O anunciado mercado de trabalho para O Segundo Sexo (que Simone de Beauvoir ainda nem tinha inventado) estava apenas na teoria, a solução era mesmo casar. E lembro agora de uma vizinha da minha mãe cerrando os olhos sofredores: Tenho cinco punhais cravados no peito, as minhas cinco filhas solteiras! Nesta altura, com a minha irmã mais velha já casada, minha mãe tinha apenas um punhal, este aqui” (Telles, IM, p. 23). Essa questão também aparece na sua ficção, conforme o conto “O espartilho”: “la começar a batalha do casamento. Batalha? Nome demais pomposo, não haveria nenhuma batalha, eu devia apenas me casar cedo, destino natural das jovens... a segurança era ter um marido. O risinho vinha em seguida, quando perversamente se referia às minhas tias solteiras, essas *encalhadas*. Então eu pensava naqueles navios abandonados no porto, a ferrugem... Casar. O importante era não deixar passar a idade de ouro. O brilho da juventude” (Telles, EBS, p. 53).

O título “Nada de novo na frente ocidental” alude ao livro homônimo de Erich Maria Remarque, cuja situação similar será vivida por ela, no sentido de ser surpreendida por um acontecimento:

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. Nada de Novo na Frente Ocidental (Telles, IM, p. 118).

As lembranças da mãe se despedindo e seus preparativos para o encontro de logo mais são bruscamente interrompidos por um fato triste, anunciado através de um telefonema – a morte do pai: “enquanto a minha mãe viajava... uma voz de homem me anunciava pelo telefone que meu pai tinha morrido subitamente num quarto de hotel onde estava hospedado na pequena cidade de Jacaré” (p. 123). A partir daí, a narradora procura *sobrepôr* diversas lembranças à *lembrança* do telefonema; tentativa de *apagá-la da memória*, como se ao fazê-lo conseguisse *evitar a morte do pai*. A idéia é *substituir* a triste lembrança por outras, como a viagem da mãe e o encontro de logo mais, que, entretanto, não deve ocorrer. Ao esquecer, ela pode restabelecer certa ordem na vida da jovem estudante que reside com a mãe, reordenando suas existências, *ameaçadas* repentinamente pelo anúncio de morte.

Conforme vimos no romance *As horas nuas*, é freqüente o desejo de algumas personagens de LFT buscar certa ordem que elas encontram em *lembranças idealizadas* do passado. Ao recordar, optam por esquecer fatos considerados tristes, realizando *filtragens, cortes e acréscimos*. De qualquer forma, na maioria das vezes, esse *recurso não funciona* porque a lembrança surge seja em forma de culpa (veja-se o exemplo de “Helga”), seja como algo triste que *não se apaga*. No caso de “Nada de novo...” a narradora deseja “esquecer” o telefonema em busca da preservação da tranquilidade (baseada num ordenamento burguês de conforto, ideal de família estruturada etc.), para ela *ameaçada* pelo anúncio da morte do pai. Talvez por isso a partir do momento em que toma conhecimento do fato, a narrativa acompanha o

descontrole da personagem, tornando-se fragmentada. Com isso, fracassa a intenção de “esquecer” do telefonema e de *congelar o tempo* até o momento em que foi informada, instante em que sua vida e a de sua mãe transcorriam serenamente.

Esquecer em “Nada de novo na frente ocidental” segue intenção similar de *As horas nuas* – apagar “restos” e “rastros”, acontecimentos considerados inconvenientes, inadequados, ruins, negativos, tristes; realizando uma *filtragem*, conforme atestam Jorge de Sá e Leonardo Monteiro¹²⁵. Mesmo assim, perdura a aflição porque embora deseje esquecer, esperançosa com o futuro, há certa agonia devido à consciência de que o gesto vá fracassar. A narradora sabe que *toda filtragem é escorregadia, movediça*, uma vez que *avançar no tempo* é lembrar a morte do pai. E mesmo esquecer não parece ser algo *redentor*, pois não trará o pai de volta nem conseguirá *congelar o tempo*. O resultado então é a reação melancólica¹²⁶, dramática, pois sabe que vai lembrar, algo que provoca dor extrema porque, no caso, esquecer é ideal não alcançado.

Muitas das personagens de LFT temem a passagem do tempo, daí uma saída constantemente tentada é relembrar fatos positivos e idealizados. Aí se inclui a protagonista de “Nada de novo...”, que deseja manter e prolongar a sensação de um

¹²⁵ Como analisa Jorge de Sá: “esquecer, para Lygia, não é apagar da lembrança, qualquer vestígio do acontecido. Esquecer, para ela e seus personagens, é filtrar os fatos, apagando os limites padronizados, afastando os detritos que possam impedir uma visão maior, deixando apenas os aspectos que fazem parte mesmo da condição humana e que torna possível compreender a própria humanidade. Esquecer, portanto, é filtragem... limpeza” (Sá, 1981, p. 78). Mesmo raciocínio segue Leonardo Monteiro: “As personagens de Lygia vivem imersas na temporalidade. Elas não se livram da memória, do passado, das coisas antigas que se entranham no presente, do ontem que está no hoje e de uma espécie de gosto de fracasso que fica pela impossibilidade de fazer parar toda a roda do tempo e começar tudo de novo” (Monteiro, 1980, p. 103).

¹²⁶ No livro *O conto brasileiro contemporâneo*, Alfredo Bosi afirma: “há... a relação dramática com o passado, reino da posse e da perda. O convívio da consciência com a memória tem produzido um intimismo de situações novas, algumas ousadas e desafiadoras. Recuperar a imagem do que já foi, mas que ficou para sempre, é o esforço bem logrado da prosa ardente de Lygia Fagundes Telles” (Bosi, 1986, p. 10). Conforme Roberta Hernandez Alves: “Essa parece uma lição que é passada principalmente pelas personagens... de Lygia: é preciso conhecer o tempo, aproveitá-lo” (Alves, 1998, p. 119). Como exemplo, eis um trecho de *As meninas*: “Tinha um relógio grande assim na torre e eu queria me agarrar nos ponteiros, segurar as horas, por que é que o tempo não parava um pouco? Queria ficar ali lá dependurado, segurando o tempo. Então mamãe me deu a mão e me levou na praça, era tudo tão verde, foi em Londres? Os músicos tocavam e a gente sentava nas cadeiras” (Telles, AM, p. 77).

dia feliz, tranqüilo: “por que avançar no tempo?” (p. 123) se pergunta, preferindo relembrar momentos anteriores à notícia, quando preparava um lanche:

Mas espera um pouco, estou me precipitando, por que avançar no tempo? Ainda não tinha acontecido nada, era manhã quando minha mãe se preparava para a viagem, ia ver minha madrinha e eu ia ver o meu poeta, espera!... Deixa eu viver plenamente aquele instante enquanto comia o pão com queijo quente e já estendia a mão para o bule de chocolate, espera! Espera. A hora ainda era a hora do sonho” [grifos nossos] (Telles, IM, p. 123).

A narradora se *vigia* para não avançar no tempo, uma vez que prefere relembrar a “hora do sonho”, aquela repleta de expectativas, em que seu pai estava vivo e *fatos positivos* poderão ocorrer. Porém, a narrativa assume *tom dramático* porque tem consciência da “impossibilidade de fazer parar a roda do tempo”, como afirma Leonardo Monteiro (1980). Daí o relato angustiado e o artifício de só lembrar “a hora do sonho”, destacando uma vida sem sobressaltos, cotidiano inalterado que deve ser *repisado* a fim de evitar sofrimento, pois uma das características da autora é justamente a aproximação entre lembrança e dor, como se esquecer fosse *índice* de felicidade, aqui apenas vislumbrado, não concretizado e *ameaçado* pela lembrança indesejável.

O *recurso* seguinte é esquecer o telefonema, *apagar* a morte do pai e imaginar-se cuidando de um soldado italiano na 2ª. Guerra Mundial – lembrança que atuaria como sobreposição, reforçando o auto-perfil de jovem ingênua e altruísta, enfermeira dedicada na cidade italiana de Nápoles:

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 removia com mãos levíssimas... Nápoles. Fui convocada juntamente com a nova leva dos nossos pracinhas... A cantina sem os violinos mas com a guitarra e a voz tão poderosa cantando. Cantando. 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 mas entendo tudo, minha avó era italiana... Ele me olha demoradamente e faz um sinal para o cantor da guitarra que já vem vindo na direção da

nossa mesa, 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, IM, p. 124).

A descrição de um cotidiano sem sobressaltos se soma à voz imaginária de um cantor italiano, mas essa suposta voz não é suficiente para abafar sua triste lembrança. O artifício fracassa porque a todo momento o devaneio é interrompido pela lembrança da morte paterna. Assim, não consegue *congelar o tempo* nem esquecer. Ao perceber a impotência, a última tentativa é incitá-lo a evitar a morte, mesmo sabendo que ele já está morto: “Pai, depressa, mude de lugar como fazia quando queria mudar de assunto, vá para os pés da cama se ela estiver na cabeceira, saia do quarto e vá para a rua! Abro a porta e respiro. É cedo, não avance no tempo” (p. 125)¹²⁷.

O adiamento da lembrança atua como *deslocamento* por outras, bem mais amenas e felizes, análogo à necessidade de casar, à despedida da mãe, ao desejo de ser escritora, à atuação como legionária e ao possível encontro de logo mais. Todo o texto é *construído* em *sobreposições* (lembranças positivas *versus* negativas) e *subterfúgios*, sempre na expectativa de *apagar* aquilo que a desagrada.

A personagem reage como se fosse necessário esquecer o fato trágico e a *lembrança* ameaçasse não apenas o presente, mas também o futuro: “acomodei-me confortavelmente na poltrona diante do telefone, assim podia ouvir melhor quando ele ligasse para confirmar o encontro. Estendi as pernas até o almofadão e pensei como era maravilhoso ficar assim disponível, sonhando e esperando por alguma coisa que vai acontecer” (p. 125). O desejo é adiar a *lembrança da morte* e sonhar com algo positivo, *fato maravilhoso* que negaria a lembrança indesejável. Em meio à morte a ser encarada *sobrepõe lembrança encobridora à realidade*, forma de manter a tranquilidade cotidiana.

¹²⁷ Em “A língua portuguesa à moda brasileira”, texto de *Durante aquele estranho chá* (2002), LFT reconta a idéia de sugerir ao pai mudar de lugar a fim de evitar a morte: “Sempre que o meu pai queria mudar de assunto ele mudava de lugar: saía da poltrona e ia para a cadeira de vime. Saía da cadeira de vime e ia para a rede ou simplesmente começava a andar. Era o sinal. Não quero falar nisso, chega. Então a gente falava noutra coisa ou ficava quieta. Tantos anos depois, quando me avisaram lá do pequeno hotel em Jacareí que ele tinha morrido, fiquei pensando nisso, ah! se quando a Morte entrou, se esse instante ele tivesse mudado de lugar. Mudar depressa de lugar e de assunto. Depressa, pai, saia da cama e fique na cadeira ou vá pra rua e feche a porta!” (Telles, DAC, p. 11).

Aqui se pode recorrer uma vez mais a Freud e seu escrito “Lembranças encobridoras”, no momento em que a narradora tenta relembrar apenas de fatos positivos. O encontro com um poeta, o pão com queijo quente e o encontro imaginário com um soldado numa cantina em Nápoles são tentativas de encobrir, de sobrepor lembranças negativas insistentes e de evitar o luto, a tristeza e a melancolia¹²⁸ que viriam em seguida. Para Freud: “há numerosos tipos possíveis de casos em que um conteúdo psíquico aparece em lugar de outro” (p. 274). Ele chama esses *artifícios da memória* de deslocamentos, indicando que existem duas *forças psíquicas* que estabelecem um *conflito*: “Uma dessas forças encara a importância da experiência como um motivo para procurar lembrá-la, enquanto a outra – uma resistência – tenta impedir que se manifeste” (Freud, 1987, p. 274). Em seguida, afirma que “prevalece a resistência” (p. 274), ou melhor, uma lembrança trivial que substitui outra, negativa. Esforço, entretanto, que muitas vezes fracassa, como no caso de “Nada de novo...”, em que a narradora *desloca* a morte do pai para detalhes e pormenores que para ela são significantes porque tencionam encobrir lembranças desagradáveis, daí o desejo de *parar o tempo* até o momento em que sabe da morte paterna.

Em seu ensaio “Luto e melancolia”, de 1915, incluído no livro *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*, Freud enfatiza a reação de incredulidade, negação e tristeza profunda, isto é, *ferida narcísica* que não tem prazo específico para ser *vencida* e que os indivíduos têm diante da perda de entes queridos. Não se tratando de algo patológico ou que requeira tratamento clínico, o luto é marcado pela: “perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que este não evoca esse alguém – ... perda da capacidade de adotar um novo objeto de amor (o que significaria substituí-lo)” (Freud, 2006, p. 250). Para ele, trata-se de *processo* que é quase um *jogo provocado* pela memória, não sendo inteiramente intencional, pois em larga medida é *defesa psíquica* contra o luto, a dor, o sofrimento. Muitas vezes resulta desse *conflito* a sensação de

¹²⁸ Freud verifica a melancolia como um longo luto, não necessariamente patológico, mas *falta narcísica* acometida pela diminuição do ego, baixa auto-estima com prolongamento saudosista. Ele foi dos primeiros a aproximar melancolia ao luto à nostalgia no sentido de não apenas conceituá-la, mas também clinicá-la, tratando-a separadamente da depressão.

melancolia, vazio e desencanto, como nesse caso em que a personagem de “Nada de novo na frente ocidental” demonstra grande ansiedade por não conseguir reter o irrelevante nem suprimir a morte do pai, fato importante na sua existência.

No texto em pauta, a intenção é evitar inclusive lembrar do que se seguiu à morte paterna, forma de *escapar* dos pormenores posteriores ao telefonema. Com isso, a ficção *invade* o registro do testemunho – a morte do pai de LFT –, e *atua* como representação que assume importância decisiva para a escritora não ter de relatar o vivido *conforme aconteceu*, mas permeá-lo de elementos fictícios. Através da literatura, ela não se obriga *a narrar a verdade*, mas *recontá-la, reconstruí-la* com elementos do presente.

TESTEMUNHO E VERDADE EM LFT

Se na maioria dos ficcionistas a separação entre literatura e memória trata-se de exercício controverso, no caso dos livros mais recentes de LFT é algo indevido, uma vez que a autora vem realizando esta intersecção entre ficção e lembrança sem tencionar separá-las como discursos autônomos ou estanques¹²⁹. Tal prática não é recente na sua obra. Em 1980, ela lançou o livro *A disciplina do amor*¹³⁰, em que mescla fatos verídicos com histórias fictícias curtas, realizando esboços de memória, pois não há intenção de *contar a vida*, mas episódios sem sequência, aproximando os fatos com a ficção a tal ponto que é desnecessário verificar onde começa a ficção e onde termina o testemunho.

Enquanto em *A disciplina do amor* os fragmentos são articulados por uma narradora quase sempre na terceira pessoa, em *Invenção e memória* lugares, sujeitos e fatos são narrados na primeira pessoa. LFT escreve esboços de memórias isentando-se de ser *fiel aos fatos* porque a pretensão é a mesma de seus livros de contos e romances – a escritora produz, antes de tudo, literatura, ou seja, a intenção continua ser escrever ficção e ela o faz apoiada em seus testemunhos e lembranças seletivas: fatos e episódios são recordados a partir da relevância que têm para a autora, caso de “Nada de novo...”.

¹²⁹ No livro *A traição de Penélope*, Lucia Castello Branco comenta a especificidade do discurso memorialista e suas dificuldades de classificação: “o discurso memorialista, ocupando esse entrelugar, é também o que se situa propriamente na margem, na borda, na fronteira: entre a história e a ficção, entre o corpo do sujeito e o corpus textual, entre as terras do literário e o terra-a-terra do vivido. Híbrido, ele é aquele que busca a palavra em seu sentido literal... E, talvez pela própria impossibilidade que define o texto de memória e ainda pela impossibilidade de garantir-lhe uma especificidade sem problemas, sem hibridismos, sem contaminações com outros discursos, fosse mais apropriado pensarmos em gestos de memória, em movimentos de memória, que propriamente em memorialismo” (Branco, 2003, págs. 58-9). Em *Espaços da memória*, Joaquim Alves de Aguiar aborda a dificuldade de “classificar” esse tipo de narrativa: “essa situação do memorialista, entre a verdade e a ficção, dificulta o enquadramento do escritor de memórias nos gêneros canônicos” (Aguiar, 1998, p. 22).

¹³⁰ *A disciplina do amor* mescla ficção, histórias curtas interligadas com esboços de memória dispostos em datas como um diário, chamados pela crítica de fragmentos ou mini-contos, cujos temas são impressões de viagens, comentários de livros, encontros com escritores e a rememoração de fatos da infância e juventude. Com esse livro, LFT passa a integrar, conforme Nelly Novaes Coelho, o *boom* da memorialística feminina verificada no final do século XX confirmando um contexto favorável à autobiografia feminina.

A despeito de citar datas, locais e nomes próprios, qualquer análise deve abordar essa narrativa como *híbrido* e de registro pessoal, mas, sobretudo, literário, o que distancia a autora da *verdade do narrado*, registro importante para atentarmos que nestes livros não se deve tentar separar escritos reais dos fictícios¹³¹, mas percebê-los como narrativas em forma de crônicas, fragmentos e contos. Daí chamarmos mesmo aqueles que tratam de lembranças de esboços de memória, uma vez que, embora relate alguns episódios reais, reflita sobre questões brasileiras, descreva encontros com escritores e registre a efervescência literária da cidade de São Paulo nos anos 1940-50, os textos são produzidos com elementos ficcionais, num sentido próximo ao que Antonio Candido¹³² se refere aos livros *Infância e Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, cuja: “fatura convém tanto à exposição da verdade quanto da vida imaginária; nele as pessoas parecem personagens e o escritor se aproxima delas por meio da interpretação literária, situando-as como criações... toda biografia de artista contém maior ou menor dose de romance” (Candido, 1992, p. 50).

Anunciado como seu primeiro livro de não-ficção, *Invenção e memória*, entretanto, segue premissa literária, inclusive próxima do romance *As horas nuas*, com lembranças recorrentes associadas à natureza (quintal, água correndo debaixo das jabuticabeiras, verdes canudos de mamoeiro, latidos etc.), a utensílios (fogão de

¹³¹ Segundo Livia de Freitas Reis: “os testemunhos também podem ser ficcionalizados; o que nada diminui o seu caráter de depoimento. As autobiografias por sua preocupação com o original, com a literariedade, também não raro são ficcionalizadas e, tanto em uma como em outra, podemos detectar técnicas e procedimentos estéticos e literários. Ambos assimilam a ficção (o romance) e o não ficcional (a história)... os testemunhos podem ser lidos como documentos etnográficos, antropológicos, sociológicos, até psicológicos, mas *o leitor sempre os lerá como ficção*, pois é este o código que ele domina e empresta sentido ao que lê. O leitor lê o testemunho e a autobiografia como ficção, e não lhe importa a verdade contida no relato. Desta maneira *o que ele lê é literatura*” [grifos nossos] (Reis, 1996, p. 178). Da mesma forma que Livia Freitas, Luana Soares de Souza observa: “Ao observar a emergência do Eu ao nível do discurso, a crítica deixou de procurar na autobiografia a representação mais ou menos fiel de uma história pessoal, e prefere entendê-la como uma recriação em que se fundem memória e imaginação” (Souza, 1997, p. 130).

¹³² Ao analisar autores como Murilo Mendes, Pedro Nava e, principalmente, Graciliano Ramos (*Memórias do cárcere*), Antonio Candido confirma a análise de que essas narrativas (ficção/memória) devem ser lidas sem a intenção de serem separadas em gêneros antagônicos, mas *híbridos* isso porque: “têm um substrato comum, que permite lê-los reversivelmente como recordação ou como invenção, como documento de memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura de ‘dupla entrada’, cuja força, todavia, provém de ser ela simultânea, não alternativa” (Candido, 1992, p.37).

lenha) e a hábitos característicos de fazendas e cidades do interior, todos vistos como elementos que integrariam o *paraíso perdido* da narradora. A intenção é *embaralhar* discursos, tratando-os como *vasos comunicantes*¹³³; *intersecção* que mescla autor, narrador e personagem, elementos característicos do texto autobiográfico, conforme propõe Philippe Lejeune (1975)¹³⁴, ou seja, o *autor-narrador* é LFT, mas figura no livro como *personagem*.

De qualquer forma, nos parece inapropriado discutir a questão verdade/ficção se tomarmos a premissa de literatura como representação, já que, mesmo em seus testemunhos, LFT recorre o tempo todo a ambivalências e dubiedades, de modo que os textos de *Invenção e memória* devem ser lidos como contos, pois: “se por um lado se apresentam como ficções, por outro lado, não enjeitam esse lado vivido, a consagração de uma experiência e de uma carreira extraliterária que tem sido a do escritor e é documentada pela sua existência civil” (Seixo, 1998, p. 474).

Relatar o próprio passado não é algo objetivo, ainda mais quando narrado por uma ficcionista. Esta é a concepção aqui seguida, daí ser compreensível LFT fazer ficção sobre fatos reais, o que só reforça a idéia de que tenciona escrever sobre sua vida sem deixar de criar, ou seja, *recriar-se*, uma das idéias referenciais de Lejeune a fim de conceituar o texto autobiográfico. Para ele, é necessário aproximar a identidade do autor com a do narrador e da personagem para se configurar o gênero:

¹³³ Em entrevista a Suênio Campos de Lucena, a autora já afirmou que não pretende escrever memórias, mas registrar lembranças entremeadas pela ficção: “Eu digo sempre e disso tenho certeza – que a invenção e a memória são absolutamente inseparáveis; estão misturadas de uma forma tão entranhada que, se você tentar pretensiosamente separar a invenção da memória, quando você perceber a invenção estará prevalecendo sobre a memória, é impossível separá-las porque ambas fazem parte de vasos comunicantes. Comigo, a memória sempre esteve a serviço da invenção e a invenção a serviço da memória. Quando eu vou contar um fato, de repente estou inventando, acabo mentindo, mas não, não é bem mentira. Na verdade, eu floreio, estou dando ênfase àquilo que eu quero” (Lucena, 2001, p. 6).

¹³⁴ Segundo Lejeune trata-se de: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria vida, quando põe em relevo, principalmente, suas experiências individuais, em especial a história de sua personalidade” (Lejeune, 1975, p. 119). Ou seja, trata-se de um eventual paradoxo, que pretende ser discurso (verdadeiro) e arte: “A autobiografia literária coloca-se na fronteira entre o relato verídico, referencial dos fatos acontecidos e a ficção, construção literária marcada por recursos estilísticos e estéticos... A autobiografia não comporta graus: é tudo ou nada’, para relativizá-la, admitindo a existência de ambigüidades e graus no espaço autobiográfico... O paradoxo da autobiografia literária, seu essencial jogo duplo, é o de pretender ser, ao mesmo tempo, um discurso verídico e uma obra de arte, um sistema de tensão entre a transparência referencial e a pesquisa estética” (Lejeune, 1975, p. 209).

Os fatos podem ser modificados em sua “verdade”, mas o sujeito da narrativa deve coincidir com a individualidade do autor. Apesar disso, Lejeune considera questionável a classificação, uma vez que uma ficção autobiográfica pode parecer-nos *exata*, enquanto uma autobiografia pode ser *inexata*, tratando-se, portanto, de modalidade textual que conjuga história individual com *história inventada* de uma personalidade; *vida recriada*¹³⁵.

Segundo o teórico, é preciso que as figuras de autor e narrador se confundam e que o texto seja um depoimento sobre sua vida, além de o narrador ser também *personagem* central, como é o caso de “Nada de novo...”. Tal mescla firma um *texto híbrido* entre relato e ficção. O pacto de que Lejeune menciona se refere a um *eu textual* que muitas vezes se apresenta distinto do *eu da experiência vivida*¹³⁶. De todo modo, o leitor não parece interessado em verificar a *veracidade e autenticidade* das informações relatadas no livro, ao contrário. Parece desejar estabelecer esse *pacto* justamente para ler *Invenção e memória como misto de verdade e ficção*. É nesse *lugar* que se situa o testemunho “Nada de novo...”, dividido entre invenção e fatos históricos (experiência da 2ª. Guerra Mundial, por exemplo), espaços e sujeitos reais.

Em suma, o leitor parece não *exigir* uma *intenção de verdade por parte do autor-narrador*, uma vez que sua perspectiva é ler ficção, encarando sem dificuldade memória como algo refutável porque *moldada no presente e elaborada* com

¹³⁵ Segundo Lucia Castello Branco: “A tentativa de garantir corporeidade ao sujeito parece ser uma das preocupações fundamentais da narrativa memorialista. Situando-se como um *eu* ‘real’, que apenas momentaneamente recua da esfera do vivido, do ‘lá fora’ do mundo, para o interior do livro de memória, o sujeito, na solidão de quem se dirige a um *tu* silencioso, desenha uma forma, assume uma função, expressa afetos e temores, na ilusão de, pela exibição reiterada de sua cena textual, adquirir existência” (Branco, 2003, p. 45).

¹³⁶ “Nada de novo na frente ocidental” se insere neste pressuposto, defendido por Carlos Dussarrat Riter: “Lygia... se metamorfoseia em outra, a fim de depor suas experiências, que, em virtude de estabelecerem um tempo narrativo que fica entre o atual e o passado, ressurgem contaminadas pelas sensações e emoções de um eu que não é mais o que viveu, mas o que recorda o vivido” (Riter, 2004, p. 194). Em *A traição de Penélope*, Lucia Castello Branco afirma: “O que sustenta o texto de memória é o mesmo que sustenta o texto de ficção: é preciso que algo de curioso, de atraente, de romanesco, se passe por ali. Não é à-toa, portanto, que as narrativas memorialistas são, de uma maneira ou de outra, sempre pontuadas pelo sentimento – ou pela promessa – de que aquele relato de vida se assemelha a um relato ficcional... Há aqui, no mínimo, um entrecruzamento de intenções: aquele mesmo relato que quer se fazer passar por verdadeiro... constrói-se a partir de elementos e de uma estrutura que se caracterizam como romanescos, como ficcionais” (Branco, 2003, p. 138).

elementos de que o escritor dispunha no momento em que escreveu. E assim é “Nada de novo...”, testemunho que se insere nos limites da verdade histórica e da ficção. Assim sendo, o leitor de *Invenção e memória* é o mesmo de *As horas nuas*. Ele mostra ter noção de se tratar de um testemunho escrito por uma ficcionista e que não se propõe a ser um registro histórico¹³⁷, jurídico ou mesmo jornalístico. Este é, afinal, o pacto de que fala Lejeune, cujos limites entre invenção e testemunho (*o que é ficção e o que é verdade*) são tênues e difíceis de serem estabelecidos teoricamente, uma vez que a autobiografia pretende ser, ao mesmo tempo, discurso sobre a verdade, baseado em fatos, mas também obra de arte, daí encontrarmos com frequência a *tensão* entre transparência referencial e pesquisa estética.

No caso de “Nada de novo...” tem-se o relato da escritora madura relembrando *um eu passado*, o de jovem reprimida, com dificuldades financeiras, pressionada pela mãe para casar-se virgem e que fica sabendo da morte do pai. No entanto, a despeito das adversidades, o testemunho, *filtrado pelo presente*, é marcado por certo otimismo, esperança, romantismo e idealismo, mesmo diante de uma realidade determinada por privações e limitações (inclusive comportamentais) impostas em plena 2ª. Guerra Mundial. Com isso, segue-se a premissa de que recordar não é *reviver uma experiência*, mas *reconstruí-la* com elementos do presente a partir de *materiais à disposição*: “memória, por ser essencialmente discurso, é sempre contextual e dialógica” (Lerner, 1995, p. 6), ou seja, lembranças e esquecimentos são *filtrados*, jamais narrados na totalidade. Talvez por isso ao relatar o cotidiano de quando fazia o curso de Direito na Faculdade do Largo de São Francisco e atuava como legionária em “duros treinamentos no Vale do Anhangabaú” (p. 119), ressaltando a pressão para casar-se virgem, ainda assim insiste a abordagem romântica, altruísta e de harmonia familiar – essa é a *configuração de jovem* que LFT deseja registrar.

¹³⁷ Ecléa Bosi relativiza o aspecto rígido até mesmo do discurso da História e dos “fatos”, também estes a mercê de versões e impressões subjetivas, dada a parcialidade das interpretações, daí o caráter de *construção*, mesmo quando se trata de História, discurso também afeito a subjetividades e revisões. Ao citar Halbwachs, Ecléa ressalta o trabalho de (re)criação da memória no que existe de releitura e liberdade: “O caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória, é, segundo Halbwachs, excepcional. Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado” (Bosi, 1994, p. 55).

O relato em tom de desabafo feito a sua mãe e agora *recriado* pela escritora, por exemplo, trata-se de um testemunho desalentador da passagem do tempo, da destruição e esquecimento inexoráveis dos indivíduos e das coisas, mas não só. Tenta registrar que sua juventude, mesmo ficcionalizada, não deve(ria) ser apagada, esquecida : “vai passar, mãe. Tudo isso vai passar. Vai passar esta guerra e vai passar a outra que vier em seguida... Você mesma, mãe, e também eu, vamos todos passar sem deixar memória como esse camundongo... vai passar, repeti em silêncio enquanto acenava” (p. 122). Ao narrar esse tempo, a escritora realça e traz à tona valores como virgindade, crença religiosa, fé em Deus e altruísmo, compondo um *auto-retrato idealizado* em meados do século XX, cuja lembrança da morte do pai atua como elemento antagônico e *ameaça* esse *perfil*, daí o desejo de esquecê-la ou deslocá-la por outra.

A intenção é, talvez, enfatizar a imagem de jovem corajosa, engajada, que passou por restrições (“quem não tinha geladeira devia conservar a manteiga fresca dentro de uma vasilha de água diariamente renovada”, p. 117), mas, mesmo assim, *lutou pela pátria* ao se engajar (“já estava inscrita na Esquerda Democrática, colaborava no jornal acadêmico *O Libertador*”, p. 121) e não se preocupar em casar-se logo, possível exemplo para os jovens atuais. Trata-se da *imagem construída de* jovem com senso coletivo, idealista, quase heroína (“quando chegasse em casa, ia encontrar minha mãe disfarçando o pânico e o vinco entre as sobrancelhas, não aborrecer a filha heróica”, p. 121), que se vê como enfermeira salvando um soldado no campo de batalha, resoluta em manter “a paz” ao lado da mãe com quem vive num modesto apartamento próximo à Praça da República.

É um tempo de transição e, sobretudo, de limitações e incertezas, cujos valores e *marcas* são relatados no sentido de se distanciar dos costumes do presente, associado à violência, ao consumismo, à exacerbação do sexo etc. Mantém o *espírito de conservação* e o receio da ruptura, elementos já apontados em *As horas nuas* – é essa *imagem* que LFT pretende *fixar no momento em que escreve*, sendo inteiramente dispensável e secundária se verdadeira ou não, isto é, se invenção ou memória, uma vez que é exatamente nesse *movimento pendular* que se move seu testemunho.

Ao escrever, a ficcionista procura “reencontrar” a juventude via literatura, mas ela *já não existe mais, já não está mais aí* a não ser na tentativa de não ter a lembrança dessa imagem *sobreposta* pelas lembranças da despedida do pai. No entanto, ainda que a lembrança da jovem insista, há um tom triste porque ela é mera recordação, resiste somente na memória. Em todo caso, LFT a relata para que a jovem dos anos 40 não caia no esquecimento: “Viver plenamente aquele instante” (p. 123), portanto, é solicitar que não esqueçam o *tempo da escritora quando jovem*, época em que acreditava no “sonho” e que seu pai estava vivo – *imagem juvenil* não *ameaçada pela maturidade*, pois é *preciso lembrar*, insistir, acreditar *naquele tempo*, cujas possibilidades futuras estavam abertas – é essa jovem que LFT deseja firmar, mas cuja *(re)construção* é *ameaçada* pela morte paterna.

A intenção diz respeito ao desejo da narradora *no presente*, quando reflete sobre o vivido e o narra deixando evidente o *registro do passado com olhos de hoje*. Assim, tem-se o relato um tanto idealista da jovem que tenta vencer adversidades cotidianas em prol de uma causa específica, a literatura; *ser escritora* é o *projeto* que começa a ser esboçado. O texto está, assim, permeado de *acréscimos, cortes* e seleções a fim de se *reelaborar como personagem*, ou seja, o passado é contado com o *filtro* do *presente*. Segundo tal raciocínio, “Nada de novo...” é: “operação transformadora, tradutora, criadora, portanto, em que o original, já reduzido a apenas um traço no momento de sua inscrição, será menos resgatado que reinventado, menos ponto de chegada que ponto de partida para a construção de uma outra história” (Branco, 2003, p. 39); em outros termos, *eu reelaborado no momento em que a autora-narradora escreve*.

A idéia é *(re)contar* sua vida destacando o fato de ser jovem e engajada tanto na escolha da profissão de escritora quanto na de legionária. A descrição da farda (“botões pretos, cinto de couro, sapatos presos de amarrar... meias de algodão branco chegavam com os elásticos até os joelhos severamente cobertos pela saia-calça”, p. 119) demonstra a *imagem pretendida* de garota responsável, séria, patriótica – “visto a minha farda e pronto, vou defender a pátria em perigo!”, p. 119 – *retrato* que a escritora *reconstrói*.

Um exemplo do *processo* é o momento em que deixa de relatar o passado e se volta para o presente; quando transita pela Praça da República e aproveita para comparar o presente com o período em que a praça é lembrada como espaço tranqüilo, enquanto a *guerra da praça atual* é pior do que a da 2ª. Guerra Mundial – mesmo contexto explorado no romance *As horas nuas* e, de certa forma, *retomado* em “Nada de novo na frente ocidental”.

3.3. Rosa Ambrósio e LFT no centro paulistano:

“Onde estavam todos?!”

De fato, o contexto utilizado para comparar passado e presente em “Nada de novo na frente ocidental” é semelhante ao romance *As horas nuas*, nas cenas em que ambas (personagem e a própria autora) se encontram na Praça da República e aproveitam para refletir sobre a situação da região, da cidade, do país. Em “Nada de novo...”, a autora-narradora afirma preferir lembrar a praça da 2ª. Guerra Mundial, por considerá-la mais tranqüila que a atual, apontada como “cenário” de uma guerra urbana ainda mais perversa e injusta¹³⁸.

Ao destacar determinados grupos sociais que estariam freqüentando a praça, o *tom* assumido pela narradora de “Nada de novo...” é bastante próximo ao da personagem Rosa Ambrósio, de *As horas nuas*:

Cruzando a praça logo adiante, missão cumprida, poderia me recolher. Medo? Não, ausência de qualquer espécie de medo na noite da estudante solitária na sua ronda – mas onde estavam os ladrões? Onde estavam os estupradores e mais aqueles encapuzados dos seqüestros? Onde?! E os meninos drogados de olhos vermelhos e armados? E os mendigos atravessados nas calçadas – onde estavam todos?! A guerra. E a paz de andar sem susto pela noite terna (Telles, IM, p. 121).

A narrativa compara o momento presente com o da década de 1940, ao afirmar que “não havia medo”, a despeito do período de turbulência, marcado pela 2ª Guerra Mundial. O relato indica, assim, reações que mesclam revolta, impotência, denúncia, lamento e desencanto com o presente, uma vez que LFT se ressentia porque a praça atual lhe parece mais perigosa que à da guerra, quando a cruzava à noite, deserta e, mesmo assim, não sentia “qualquer espécie de medo” (p. 125).

¹³⁸ No livro *A face visível*, Fábio Lucas afirma sobre LFT: “haveremos sempre de perquirir no fundo certa nostalgia de um mundo edênico, de antes da queda, ou melhor, do desencadear dos processos civilizatórios. Daí o clima permanente de evocação que envolve os seus melhores trabalhos” (Lucas, 1973, p. 145).

No instante em que LFT reflete sobre o presente e o passado, a autora se *impõe, esquecendo* momentaneamente a jovem legionária virgem, romântica e sonhadora, perfil sugerido pela narrativa. A comparação se dá através de interrogações sobre o paradeiro dos ladrões, mendigos e estupradores (do presente). A profusão de perguntas deixa antever sua reação de incredulidade ao constatar no que se transformou a praça e, por extensão, o país, alargando uma tentativa de reflexão sobre a sociedade brasileira contemporânea. Análoga ao romance *As horas nuas*, a descrição *extravasa* o espaço urbano circunscrito e revela o que a narradora pensa da sociedade, em especial, paulistana, com seus problemas sociais, chegando a uma constatação amarga e desencantada do presente. Mas, além das reflexões, vê-se a preferência pela manutenção de um *status-quo* que parece ameaçado, daí o tom freqüente de nostalgia e melancolia; sensações devido à consciência de não poder mudar o que passou.

Contudo, vale destacar, que são lembranças não apenas ligadas a um lamento de classe, mas à desestruturação familiar, a mudanças de costumes e comportamentos, à exacerbação do sexo, da violência e da decadência, enfim, temas particularmente caros tanto à ficção quanto ao testemunho de LFT. A pergunta (“onde estavam todos?!”, p. 125) revela indignação, mas também tristeza ao ver a *praça ocupada* por pessoas distintas do (seu) passado.

No ensaio “Pergunta sem resposta”, Augusto Meyer mapeia as origens do termo *ubi sunt?* na história, filosofia, sociologia e, sobretudo, literatura. Em seguida, verifica o modo pelo qual “o tema da evanescência das cousas, implícito no motivo do *ubi sunt?*” (Meyer, 2007, p. 36) tem sido largamente utilizado tanto na poesia antiga (François Villon e sua *Ballade des Dames du temps jadis*¹³⁹) quanto moderna, em países como França, Alemanha, Espanha (López de Ayala, Ferrant Sánchez, entre outros), Portugal (Sá de Miranda) e Brasil. Meyer explica que se trata de “chapa retórica”, clichê interrogativo associado à fugacidade das coisas, à decadência, à velhice, *ao que passou e não volta mais*, à perda das coisas e dos indivíduos, enfim, à morte: “Nenhum dos outros motivos mais corriqueiros... chegou a conquistar a voga

¹³⁹ Esse poema de Villon trata, segundo Meyer, da: “miséria da velhice, a decadência da beleza feminina... deixando cair um gracioso véu sobre os horrores da morte” (Meyer, 2007, p. 43).

dessa fórmula interrogativa tão seca e direta, ameaçadora e cortante em sua brevidade: onde estão? *Ubi sunt?*” (Meyer, 2007, p. 40).

Conforme Meyer, o clichê remonta a Salomão, Isaías e São Paulo, mantendo-se atual por continuar sendo explorado por poetas e ficcionistas até os dias atuais¹⁴⁰, ou seja, trata-se de um aspecto de longa tradição literária. Ele advoga que a frequência do tema se deve ao constatar desolado pelo que passou e não se consegue *recuperar*, como a juventude, a beleza, a pureza (inocência) etc. Assim, mais que uma questão, *ubi sunt?* aparece em boa parte das narrativas ficcionais e poéticas por refletir questões sobre o passado e a memória, imprescindíveis à literatura: “Eco irônico, é uma interrogação que na verdade não espera resposta alguma” (Meyer, 2007, p. 43).

No Brasil, autores como Graciliano Ramos, Pedro Nava, Mário Quintana¹⁴¹ e Cecília Meirelles, entre outros, têm *revisitado* a tradição literária em torno de tal tópico. E, da mesma forma, LFT se insere nessa tradição, ao narrar sua passagem pela praça de forma desolada, sugerindo que o lugar não resistiu à ação corrosiva do tempo e aludindo, de forma melancólica, mas também irônica, à presença de sujeitos marginais e perturbadores que, a seu ver, a frequentam no presente. Seu relato a aproxima da observação realizada por Rosa Ambrósio, no momento em que a atriz revela indignação (e caráter elitista) ao acreditar que a *sua praça, a praça da memória*, está *ocupada* por indivíduos distintos da época do seu *paraíso perdido*.

¹⁴⁰ Como exemplo, podemos citar na América Latina o cubano Virgílio Piñera e seu poema intitulado *Ubi sunt*: “Onde estão os bosques formidáveis/ habitação de lobos, mas também de flores,/ estranhas flores cheias de aromas selvagens./ Onde estão os assentos de cristais/ por onde correm águas mais claras que os céus./ O que se fizeram das árvores descontaminadas/ em que às vezes o céu se demora/ ao pé de uma flauta de amor” (Piñera, 1989, p. 122).

¹⁴¹ Eis alguns versos do poema “Segunda canção de muito longe”, de Mário Quintana: “Nós éramos quatro, uma prima, dois negrinhos e eu./Havia os azulejos reluzentes, o muro do quintal, que limitava o mundo,/Uma paineira enorme e, sempre e cada vez mais, os grilos e as estrelas.../Havia todos os ruídos, todas as vozes daqueles tempos.../As lindas e absurdas cantigas, tia Tula ralhando os cachorros,/O chiar das chaleiras.../Onde andarás agora o pince-nez da tia Tula/Que ela não achava nunca?” (Quintana, 2001, p. 323). Além desse exemplo podemos citar alguns versos do poema *Tempo Viajado*, de Cecília Meireles: “Procuro pelo meu rosto/ o tempo que se desprende./ Que agulhas de desencontro/ separaram minha gente?/ Dos meus retratos rasgados me levanto./ E acho-me toda em pedaços/ E assim mesmo vou cantando” (Meirelles, 1972, p. 323).

Ao analisar o poema “Profundamente”, de Manuel Bandeira¹⁴², Augusto Meyer encerra sua proposição sugerindo uma antologia em torno do tema. Em sua leitura, afirma algo que se ajusta plenamente ao relato “Nada de novo na frente ocidental”: a sensação de que quase tudo ainda *está aí* (como afirmaram alguns depoentes a Ecléa Bosi) – sujeitos, lugares, objetos –, mas só *aparentemente*, pois, assim como tantas outras, essa narrativa: “sugere a inevitável ausência de todas as cousas: tudo passou, tudo passará. Cada palavra da resposta mudou de sabor, de peso, de sentido” (Meyer, 2007, p. 56). A sensação de LFT é similar, no momento em que relata perdas tidas como irrecuperáveis. Ou seja, não se trata de *resgatar* o passado, mas perceber como este continua importante para ela, *interferindo* decisivamente em seu presente¹⁴³.

O testemunho de LFT segue *raciocínio* próximo ao de Rosa Ambrósio, que, ao se encontrar na praça, indaga: “Mas de onde veio toda essa gente? onde essa miséria se escondia antes?” (p. 171). Ambas parecem indignadas e estarecidas com a situação atual da praça, vista como suja, abandonada, *ocupada, esquecida*. Esse é o momento em que a narradora de “Nada de novo...” se aproxima da atriz Rosa Ambrósio, na pretensão de ambas reencontrarem a antiga Praça da República descrita com saudosismo.

Deve-se registrar que apenas nesse trecho o testemunho “Nada de novo...” se volta para o presente – é como se a indignação com a praça, símbolo de opulência e

¹⁴² Da mesma forma que Meyer, Davi Arrigucci explorou no livro *Humildade, paixão e morte* o tema do *ubi sunt?* na poesia de Manuel Bandeira. Arrigucci retoma os estudos em torno do tema, incluindo análises de Franklin de Oliveira e Otto Maria Carpeaux, sempre na expectativa de reconhecer na poesia e prosa brasileiras *traços do ubi sunt*: “pergunta que ficou ecoando através do tempo – quase sempre sem resposta –, para ilustrar-lhe exatamente o papel devastador, a fugacidade do homem e das coisas e a fragilidade de toda glória terrena. Pergunta perplexa, carregada de ressonância moral, especialmente vigente nas épocas em que o pensamento sobre a morte se impôs com necessidade obsessiva, como na Idade Média” (Arrigucci, 1990, p. 217).

¹⁴³ Em *A disciplina do amor* (1980), há um relato da autora que serve como mais um exemplo da utilização do tema do *ubi sunt?*, o que registra se tratar de um *traço* característico de seus livros que mesclam lembranças e ficção: “Volto à antiga cidadezinha em busca dos meus fantasmas. Entro no velho Hotel dos Viajantes sem viajantes e vejo que ninguém me reconhece e eu não reconheço mais ninguém. Saio sem ser vista... Olhos as casas fazendo um círculo em redor do jardim e não sei mais qual delas teria sido a nossa, são parecidas na decadência e no escuro. Me levanto num susto: não era detrás daquela figueira que minha pajem gostava de se esconder? Procuro o Beco das Cocadas. A casa da velha desapareceu mas ficou o muro arruinado, coberto de musgo” (Telles, DA, págs. 12-3).

elegância nas décadas de 1940-50, *marco* de descaso e abandono no final do século XX (quando os livros *As horas nuas* e *Invenção e memória* foram lançados), *continuasse para além do romance*, tornando-se o testemunho da autora. Novamente se enaltece o que passou e se lamenta o presente. É, enfim, por meio da praça que as duas *pensam* o mundo atual com desagrado.

A comparação entre a praça antiga e a atual, que para a autora-narradora se transformou em espaço associado à violência e descaso público, muda apenas nessa passagem de *tempo*. O relato se passa no presente, deixando, portanto, claro *quem fala*, ou seja, quem narra a (própria) vida, conjugando, assim, narrador, personagem e autor, no sentido proposto por Lejeune. No trecho, a narradora distancia-se da *construção* do *perfil* da jovem romântica que tenta “salvar o pai” e realiza uma comparação entre passado e presente; momentaneamente “esquece” a viagem da mãe e compara os dois tempos – é a praça que serve de *referência espacial* de comparação: A antiga, harmônica, tranqüila; a atual, violenta, conturbada, *ocupada*.

De comum nos dois relatos a lembrança da *jovem que se foi*, *ameaçada* de se *perder*, ou seja, de ser esquecida. As duas narrativas procuram então *recuperar* tal imagem. A jovem recebe uma configuração similar nas duas narrativas – beira a ingenuidade ao crer no futuro como possibilidade e *redenção* para seus problemas e questões. A abordagem idealista é reprisada nos dois textos, aflorando a mesma insatisfação com o presente, citado como algo quase insolúvel, resultado de abandono, descaso público e esquecimento.

De fato, uma *verdade* a se concluir é que nas duas configurações (romance e testemunho) as narradoras relembram para resistir ao tempo presente, que consideram *tomado pelo* esquecimento; de *desprezo à memória* e a elas. Mas a preservação desejada refere-se a um passado específico – ao da jovem autora na década de 1940 no centro de São Paulo.

Enquanto o esboço de memória analisado enfoca o período em que a escritora era jovem, o romance *As horas nuas* prioriza a maturidade, mas da mesma forma se volta para o presente, quando a personagem vivencia um período de alcoolismo, decadência física e profissional, envelhecimento, morte dos pais, fracasso das relações amorosas, separação conjugal e distanciamento da filha – é essa realidade

difícil que Rosa precisa encarar. De qualquer forma, ao relembrar, seja na ficção ou no testemunho, há um alento para as duas – a literatura representa *possibilidade de redenção*, retomada do passado recobrado como *tempo harmônico*. Assim, ao menos no plano da narrativa, é possível descrever e enaltecer um tempo esquecido por muitos. Talvez por isso boa parte dessas narrativas de LFT se fundamente em recuperar o que passou.

Se lermos o trecho do romance *As horas nuas* em que a atriz Rosa Ambrósio visita a Praça da República e, em seguida, o esboço de memória “Nada de novo na frente ocidental”, temos a impressão que Rosa tenta “reencontrar” a jovem de “Nada de novo...”, que sonhava salvar o soldado na Itália e procurava esquecer a morte do pai. Mas a impressão é que o *reencontro* não ocorre nem mesmo se valendo de recursos literários. Desamparada, sozinha, Rosa e a praça parecem ter sido esquecidas para sempre e, com elas, a jovem paulistana.

Evidentemente, a personagem de “Nada de novo...” não é a protagonista do romance *As horas nuas*, mas o lamento de ambas as aproxima – e é assim que ocorre um possível *encontro* entre o romance de 1989 e o livro de 2000. Aí fica claro que, como Rosa, LFT relembra, procurando *reconstituir* e *conservar* uma época e um espaço esquecidos. É através do sentimento da nostalgia que ambas confluem: lamenta-se e relembra o passado como sugestão melancólica de perda de um local que se amplia para a perda de um tempo, de um espaço e de uma época que não gostariam que fossem superados.

Saudosismo detectado no modo pela qual as duas rememoram. Quando descreve a praça, Rosa Ambrósio cita chorões, o fotógrafo lambe-lambe e pajens percorrendo alamedas limpas e bem cuidadas. De modo análogo, no testemunho “Nada de novo...”, surgem as lembranças de LFT quando era jovem, freqüentadora da Confeitaria Vienense, Livraria Jaraguá e Cine Bandeirantes. Assim, tanto no romance quanto no testemunho, perduram *configurações* muito próximas de um *tempo que não volta mais*.

O que nos resta senão recordar? parecem se perguntar Rosa Ambrósio e a escritora Lygia Fagundes Telles em seu testemunho ao destacar o passado em detrimento de um presente que talvez preferissem esquecer. Ambas se revelam

surpresas por mudanças, o que reitera nossa análise de manutenção da tradição e resistência à ruptura. Enfim, essas são algumas das *marcas* que se destacam ora no romance, ora no testemunho de LFT. A depender de seus escritos, nota-se a intenção de se *registrar o passado, tempo específico* de uma sociedade e de um grupo que não deveriam ser esquecidos, mas preservados. Talvez cultuados.

CONCLUSÃO

É possível apontar como crescente o interesse em torno da obra da escritora Lygia Fagundes Telles. Refletindo a recepção que ocorre com alguns autores da sua geração (Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, Rubem Braga, Lêdo Ivo, Autran Dourado), percebe-se que, aos poucos, ampliam-se estudos, ensaios e artigos acerca de temas recorrentes extraídos de seus quatro romances, oito livros de contos e quatro livros que mesclam lembrança e invenção. Neles, a autora já tratou, entre outros, de solidão, loucura, desencontros amorosos, morte, mistério, magia, decadência da burguesia, virgindade, homossexualidade, racismo, eutanásia etc., questões exploradas por uma ótica introspectiva e que reverbera experiências urbanas. Por outro lado, grande parte dos trabalhos acadêmicos que trata de sua literatura se volta para analisar a *afirmação* de um *discurso feminino* na literatura brasileira contemporânea, formado por LFT, em paralelo a escritoras como Clarice Lispector, Rachel de Queiroz, Hilda Hilst, Cecília Meireles e Adélia Prado, entre outras – traço aqui não estudado.

A abordagem crítica em torno do tema da memória tem priorizado, em geral, apenas àquela a que nos voltamos na terceira parte deste trabalho. Ou seja, a memória extraída mas também *recriada* da vivência de LFT. Ainda pouco tratada, costuma-se abordar a questão da lembrança e do esquecimento especificamente em relação à *autora*, ignorando-a em suas tantas personagens. Nosso trabalho tenta suprir parte dessa lacuna crítica.

O intuito foi detectar e analisar como o esquecimento e a lembrança aparecem tanto no seu testemunho quanto em algumas de suas ficções. A escolha se deve por reconhecermos que o tema perseguido revela muito da *psique* de suas personagens; uma vez que, em seu caso, lembrar e esquecer são *deflagrações* geradoras de conflitos, atitudes e situações no mais das vezes decisivas, capazes de *definir o estar no mundo* de muitos dos seus protagonistas; elementos que configuram uma

recorrência nunca estanque ao atuar muitas vezes como aspecto antagônico aos desejos das personagens.

Dessa forma, procuramos elucidar essas questões como *assuntos constitutivos* tão importantes para o conjunto de sua obra quanto as mencionadas acima (a despeito de não terem sido analisados com frequência), isso porque questões como culpa, duplo, mistério e melancolia, por exemplo, aparecem na obra de LFT sempre envolvidas pelo passado, quando personagens esquecem e lembram, além daquelas que desejariam uma cidade menos hostil, mais cordial e humana. A intenção foi, portanto, destacar personagens que tentam (às vezes, de forma culpada, aflitiva, desesperada) *reelaborar* o passado, daí suas complicadas relações com o esquecimento e a lembrança.

Na primeira parte do trabalho, priorizamos protagonistas que pretendiam esquecer, mas não conseguem. É a *memória lhes cobrando e punindo* e, com isso, acabam lembrando e narrando episódios do passado, mesmo que se sintam culpados ou constrangidos. No segundo capítulo, tratamos de personagens que gostariam de lembrar, mas não conseguem. Dessa vez, é a ausência de memória o fator angustiante que surge como *signo de morte*. Elas lembram, mas tardiamente, surpreendidas com desfechos inesperados e trágicos. Já no último capítulo, vimos uma personagem e a própria autora lembrando de forma saudosista ao insistirem na *permanência* de um tempo mais harmônico e tranquilo, em comparação com o presente violento e desordenado.

Esquecer e lembrar em LFT não são meros *elementos acessórios*, dispensáveis ou despreziosos. Ao contrário, a partir desses exemplos, pudemos verificar como sua obra expõe personagens que não se mantêm imunes ou isentas quanto a questões relacionadas a lembrar e esquecer. Em seu caso, são *movimentos* com *direções* distintas, uma vez que grande parte delas quer esquecer ou lembrar como forma de evitar sofrer, mas não conseguem, daí o registro de memória como *marca* (seja pela ausência ou presença) ao confirmar a relação de *embate* e de *conflito* constantes que travam com o passado.

Se repararmos, aqui se sublinha não só a problemática da memória, da lembrança e do esquecimento na autora, mas se procura ressaltar a maneira pela

qual o tempo passado é abordado em sua narrativa ficcional e de testemunho. A depender dos seus escritos, trata-se de algo que *consola*, mas que também constrange e até *provoca desespero*, talvez porque o passado seja tempo e assunto recorrentes de situações e desencontros inquietantes. Na maior parte das vezes é o passado que *aciona* culpas, angústias e tormentos profundos, fazendo com que muitas de suas personagens estejam constantemente em busca de *saídas e soluções*.

A aproximação constante entre lembrança e dor se deve ao fato de que “a impressão original foi reelaborada”, conforme aponta Freud (Freud, 1976, p. 286), feita com o intuito de evitar o sofrimento, algo que, entretanto, acaba ocorrendo porque as lembranças tristes e desagradáveis em geral *ameaçam* o (ideal de) cotidiano tranqüilo de muitas de suas personagens e *fundam* situações complexas (caso de “Helga” e “Natal na barca”). E, muitas vezes, quando as lembranças não vêm, elas persistem *ameaçando-as* por não conseguirem lembrar (“A caçada” e “O noivo”) ou por ficarem presas a recordações nostálgica e saudosista, entremeadas à recusa do presente caótico (*As horas nuas* e “Nada de novo na frente ocidental”).

Boa parte das personagens de LFT se aflige diante da passagem do tempo. Vivem temerosas em serem superadas, esquecidas: “Você mesma, mãe, e também eu, vamos todos passar sem deixar memória” (Telles, IM, p. 121), diz a narradora de “Nada de novo na frente ocidental”. E assim agem, temendo o fim, o esmaecimento das coisas, daquilo que era harmonioso e se decompôs.

Um dos objetivos da nossa leitura foi assinalar que questões relacionadas à lembrança e ao esquecimento não apenas reiteram um aspecto constitutivo da ficção e do testemunho da autora, mas *servem de base* para muitos de seus enredos. Seja para não voltar a ele de modo sôfrego, forçado, por vezes com culpa e auto-expição, na maior parte das vezes tanto a lembrança quanto o esquecimento representam *bloqueios, entraves*, desencanto ou lamento perante situações que se apresentam quase sempre bastante difíceis de se *resolver*. No entanto, fica claro que as personagens precisam *solucioná-las*, ou seja, *resolver* essas questões para prosseguir vivendo de forma livre.

E, de fato, o desejo de liberdade é a *ânsia principal* que conduz a maioria delas. Contudo, quase sempre não conseguem concretizá-lo por se depararem com agruras impostas pelo tempo. Para as personagens de “Helga” e “Natal na barca”, por exemplo, o tempo parece *não avançar, passa lentamente*, não tendo sido suficiente – jamais será –, para superar dores. Já no segundo capítulo, o tempo é tão exíguo que os protagonistas de “A caçada” e “O noivo” se sentem impedidos de relembrar o que (lhes) ocorreu e o que ocorre no momento em que narram o presente, reagindo desesperados, enquanto tentam recordar e são açodados pela pressa, que *ameaça* suas buscas por lembranças. Os dois protagonistas são *atropelados* pelo tempo. Tentam *enfrentá-lo, vencê-lo*, mas não conseguem lembrar, já que o tempo *avança implacável*. No último capítulo, o tempo é elemento que *destruiu o passado*, que *apagou*, inclusive, as lembranças da protagonista de *As horas nuas* e da própria autora. O tempo passou sem que elas percebessem. Os lugares e as pessoas *desapareceram*, restando a angústia e a invenção como *formas de preencher* “lacunas”. Elas não reconhecem mais, inclusive, os lugares e as coisas que ficaram, que ainda *estão aí*, talvez por reencontrá-los tão diferentes das imagens insistentes fixadas na juventude. Nesse caso, o tempo é algo pernicioso, deletério, resultando em saudosismo, melancolia e vazio existencial.

De um modo ou de outro, em todas as abordagens, a impressão é que o tempo não possibilita que as personagens de LFT se libertem. É *força* que *as arrasta* para a solidão e a tristeza, deflagrando desesperos, angústias, medos, revoltas, sortilégios; firmando-se, portanto, como *centro* de conflitos e dramas que se apresentam quase insolúveis, além de sempre contrário aos seus ideais de liberdade e felicidade.

Enfim, acreditamos que não se pode *pensar* criticamente a obra de LFT dispensando as questões do lembrar e do esquecer e a maneira pela qual suas personagens se referem ao passado, pois, a partir desses elementos, pudemos explorar diversos conflitos e reações como recalque, *apagamento*, medos, tormentos, nostalgias – problematizações que *despertam* muitas reações.

Ao se sentirem culpadas, personagens que anseiam por lembranças ou que lembram com nostalgia, reafirmam nossa abordagem, uma vez que é em torno de lembrar e esquecer que se ocultam suas *verdades pessoais*; possibilidade de

redenção ocorrida com *recuos* e *aproximações* devido às implicações que surgem desse processo, como recalque, culpa, saudosismo etc. – todos eles *movimentos* em torno do esquecer e do lembrar –, marcas e *traços* decisivos à ficção e ao testemunho de Lygia Fagundes Telles.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Joaquim Alves de. *Espaços da memória*. São Paulo: Edusp, 1998.

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Campinas: Pontes Editores, 1990.

ALMEIDA, Sônia Freire Lula. *A poética do mostrar*. Dissertação (Mestrado em Lingüística). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

ALVES, Roberta Hernandes. *Inocência e experiência: os ritos de passagem em Lygia Fagundes Telles*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

AMORIM, Orlando Nunes de. *À luz do mar aceso: um estudo das relações entre memória individual e memória histórica em Sinais de fogo, de Jorge de Sena*. Tese (Doutorado em Teoria Literária), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *Um homem sem profissão*. São Paulo: Globo, 2004.

ANNIBAL, Sérgio Fabiano. A inquietante estranheza em “A caçada” de Lygia Fagundes Telles. CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 11. 1999, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: Universidade do Estado de São Paulo, 1999.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2002.

ARRIGUCCI, Davi. *Humildade, paixão e morte – A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura*. São Paulo: EDUSC, 2001.

ATAÍDE, Vicente. *A narrativa de Lygia Fagundes Telles*. Curitiba: Editora dos Professores, 1972.

AZEVEDO FILHO, Leodegário de. *Lygia e Nélida em dois momentos literários*. Rio de Janeiro: HP Comunicações, 2005.

BACELLAR, Maria Angela Silva. *Chave: uma adaptação para o cinema baseada em três contos de Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975.

BARBIERI, Cibele Prado. Que culpa tem o eu...?. In: *Culpa*. São Paulo: Escuta, 2001.

BARROS, Marta Cavalcante de. *Espaços de memória*. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Seleção de Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e terra, 1988.

BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In: *Obras escolhidas III – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTO, Conceição Aparecida. *A fissura e a verruma: corpo e escrita em Memórias do cárcere*. Tese (Doutorado em Literatura Francesa). Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOLLAS, Christopher. *A sombra do objeto*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 2001.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2004.

_____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1986.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *O tempo vivo da memória*. São Paulo: Ateliê, 2003.

BOSS, Medard. *Angústia, culpa e libertação*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. ; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume/UFMG, 1995.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Org.). *As faces da memória*. Campinas: Unicamp, 1992.

BRESCIANI, Stella e Márcia Naxara (Org.). *Memória (res)sentimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

BUENO, Luis. A viagem errática da memória. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 de maio de 2002.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.

_____. *Ficção e confissão*. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2002.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *O narrador infiel: quatro ensaios sobre a ficção de Lygia Fagundes Telles e outros estudos críticos*. São José do Rio Preto, setembro de 2003. (Mimeo).

CASTELLO, José. Lygia Fagundes Telles trabalha no limite entre biografia e ficção. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 de abril de 2000.

_____. *Vinicius de Moraes: O poeta da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

CHERNOW, Fred. *Supermemória: Jogos e exercícios para aprimorar sua memória*. São Paulo: Ediouro, 2004.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *Seleção de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

CORMANICH, Rogério. *Aspectos do feminino na re-invenção autobiográfica de A idade do serrote de Murilo Mendes*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.

COUY, Vênus. *Babel: ensaio sobre literatura e memória*. Belo Horizonte: Edição do autor, 1998.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro. *Memórias de um certo relato*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 2000.

ESTRADA, Dulce Duque. Culpa e desculpa. In: *Culpa*. São Paulo: Escuta, 2001.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

FRANZ, Marcelo. *A inquietude da memória*. Florianópolis: Cidade Futura, 2006.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

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

_____. *Conferências introdutórias sobre psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

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

_____. *O caso de Schreber: artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. *O ego e o id e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

_____. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *Primeiras publicações psicanalíticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. *Publicações pré-psicanalistas e esboços inéditos*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

_____. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FRÚGOLI JR., Heitor. *O centro, a Avenida Paulista e a Avenida Luiz Carlos Berrini na perspectiva de suas associações: Centralidade Urbana e exclusão social*. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GABBI Jr., Osmyr Faria. *Memória e desejo*. Campinas: Cadernos de História e Filosofia da Ciência, 1985.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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

GAMA, Lúcia Helena. *Nos bares da vida: produção cultural e sociabilidade em São Paulo – 1940 – 1950*. São Paulo: Senac, 1998.

GASQUES, Antonio Eduardo Galhardo. *Um estudo simbólico: O paraíso em O primo Basílio e o cemitério em Venha ver o pôr-do-sol*. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

GOFF, Jacques le. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1997.

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

GOMES, Paulo César da Costa. *A condição urbana: ensaios de geopolítica da cidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

GONÇALVES Filho, José Moura. Olhar e memória. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GONDAR, Jô. *Memória e espaço*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2000.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997.

GUSDORF, George. *Les écritures du moi*. Paris: Odile Jacob, 1991.

HOLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

- IZQUIERDO, Iván. *A arte de esquecer*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2004.
- KIEFER, Charles. Jorge Luis Borges e a obrigação de esquecer. In: *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- LABAKI, Maria Elisa Pessoa. *Morte*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.
- LEITÃO, Cláudio. *Líquido e incerto: memória e exílio em Graciliano Ramos*. Niterói: EDUFF, 2003.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- _____. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madri: Megazul-endymion, 2003.
- LE MOS, Berenice Sica. *Lygia Fagundes Telles: imaginário e a escritura do duplo*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2002.
- LIMA, Rogério e Reinaldo Costa Fernandes. *O imaginário da cidade*. Brasília: UNB, 2000.
- LINHARES, Temístocles. *22 Diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- LISBOA, Maria Manuel. *Where did you go last night? Maternity and metamorphosis in Lygia Fagundes Telles*. Cambridge, St. John's College, 1995.
- LUCAS, Fábio. Mistério e magia. In: *Antes do Baile Verde*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- _____. *A face visível*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- _____. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Revista Cult*. São Paulo, n. 23, p. 12-17, jun. 1999.
- LUCENA, Suênio Campos de. *21 escritores brasileiros*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- _____. *Invenções da memória*. Belo Horizonte: Suplemento literário de Minas Gerais, julho de 2001.
- LUFT, Lya. *Três espelhos do absurdo: a condição humana em As meninas, de Lygia Fagundes Telles*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1979.
- MACIEL, Eliane. *Com licença eu vou à luta*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MADEIRA, Claudia Regina Manzolillo. *Perfis femininos na ficção de Lygia Fagundes Telles*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1999.

MAGALHÃES, Carlos Augusto. *A fragmentação romanesco-existencial em As horas nuas, de Lygia Fagundes Telles*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Instituto de Letras, Universidade de Brasília. Brasília, 1994.

MAIA, Marisa Schargel. Angústia de vida, angústia de morte: sobre os processos de subjetivação e contemporaneidade. In: BESSET, Vera Lopes (Org.). *Angústia*. São Paulo: Escuta, 2002.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

MEDINA, Cremilda. *A posse da terra: Escritor brasileiro hoje*. São Paulo: Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 1985.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1972.

MENDES, Lauro Belchior. *Memórias do presente*. Belo Horizonte: Editora da UFMG/FALE, 2000.

MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

MEYER, Augusto. *Ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

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

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: Editora da UFMG/EDUSP, 1992.

MONTEIRO, Leonardo. *Literatura comentada: Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MONTEIRO, Pedro Manoel. *A noite escura e mais eu, de Lygia Fagundes Telles e A casa dos mastros, de Orlando Amarília: uma análise comparada*. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

MORAIS, Fernando. *Chatô: O rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MOTA, Rodrigo Vinícius dos Santos. *O espaço presente entre ordem e práticas: uma incursão sobre a praça da Sé paulistana*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. *A fonte e a forma*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

NAVA, Pedro. *Baú de ossos*. São Paulo: Ateliê, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

OATES, Joyce Carol. Heróis com amnésia já revelam uma tendência no romance atual. *O Estado de São Paulo*, 22 de julho de 2007, Caderno D, página 7.

O'BRIEN, Dominic. *Aprenda a usar a memória: descubra seu potencial e desenvolva técnicas para não esquecer mais nada*. São Paulo: Publifolha, 2004.

OLIVEIRA, Katia. *Técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles*. Porto Alegre: UFRGS, 1972.

OLMI, Alba. *Uma escritora de ficção e a ficção de uma escritora*. São Paulo: Scortecci, 2003.

PAES, José Paulo. *Transleituras: ensaios de interpretação literária*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. A arte refinada de Lygia Fagundes Telles. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 de dezembro de 1995.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Feliz ano velho*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

PEDRA, Mabel Knust. *O círculo de giz: A família burguesa patriarcal em Lygia Fagundes Telles*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2005.

PENA, Felipe. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

PEREIRA, Helena Bonito Couto. *Imaginário paulistano: do livro à tela: uma representação emblemática dos anos 70: As meninas, de Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Arte e Ciência, 2004.

PERES, Urânia Tourinho (Org.). *Culpa*. São Paulo: Escuta, 2001.

PIÑERA, Virgílio. *Contos frios*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PINTO, Rolando Morel. O mundo recorrente de Lygia Fagundes Telles. São Paulo: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 24 de abril de 1979.

PONTALIS, Jean-Baptiste. *Perder de vista*. São Paulo: Jorge Zahar, 1991.

PONTES, Heloísa. *Destinos mistos – Os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940/1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PORTELLA, Eduardo. *Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Global Editora, 1985.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. São Paulo: Publifolha, 2003.

QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

QUINTANA, Mário. *Nova antologia poética*. Rio de Janeiro: Globo, 2001.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

RÉGIS, Sônia. *A densidade do aparente*. Cadernos de Literatura Brasileira – Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

_____. Mistérios. *O Estado de São Paulo*: São Paulo, 12 de dezembro de 1982.

REGO, José Lins do. *Fogo morto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

REIS, Livia de Freitas. *Autobiografia, testemunho e ficção: Uma relação delicada*. GT “A mulher na literatura”. n. 6. Natal: UFRN, 1996.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (Org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

RESENDE, Nilton José Melo de. *Ar-te-sa-ni-as: modos do alegórico em contos de Lygia Fagundes Telles*. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas. Maceió, 2007.

RITER, José Carlos Dussarrat. *A dor do passar: a cerimônia ficcional de Lygia Fagundes Telles*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2004.

RODRIGUES, Marcus Vinícius. O imponderável de Lygia Fagundes Telles. *Correio da Bahia*. Salvador, 2 de junho de 2000.

RODRIGUES, Urbano Tavares. A ambigüidade e a ironia na obra da escritora. *Estado de São Paulo*. São Paulo, 12 de fevereiro de 1999.

RÓNAI, Paulo. A arte de Lygia Fagundes Telles. In: *Histórias escolhidas*. São Paulo: Martins Fontes, 1964.

ROSENFELD, Kathrin Holtermayr. "Inconsciente". In: JOBIM, José Luiz (Org.). *Palavras da crítica: tendências e correntes no estudo da literatura*. Rio de Janeiro, Imago, 1992.

ROUANET, Sérgio Paulo. "É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?" Revista USP – *Dossiê Walter Benjamin*. N. 15, setembro a novembro de 1992. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992.

SÁ, Jorge de. A indisciplina do real nos contos de Lygia Fagundes Telles. *Boletim bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. v. 42, n. 4, out./dez. 1981.

SALDANHA, Nelson. *O jardim e a praça*. São Paulo: Edusp, 1993.

SANTANA, Ana Lúcia. *A terceira margem do tempo: Narrar e lembrar em Primeiras histórias, de Guimarães Rosa*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004.

SANTIAGO, Silviano. A bolha e a folha: Estrutura e inventário. *Cadernos de Literatura Brasileira – Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

SANTOS, Ana Paula. *O eu e o outro: Retratos de mulheres em dois romances de Lygia Fagundes Telles*. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2004.

SANTOS, Jeane de Cássia Nascimento. *O fantástico nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Letras), Pós-graduação em Comunicação e Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2000.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAVIETTO, Maria do Carmo. *Baú de madeleines*. São Paulo: Nanquim Editorial, 2002.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de Antonio Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVEIRA, Joel. *A milésima segunda noite da Avenida Paulista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVERMANN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emilio no paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SOUZA, Luana Soares de. O eu (des)construído em conta-corrente I, de Vergílio Ferreira. In: *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

SOUZA, Pedro de. O esquecimento como condição da memória: A identidade em desabamento no ato de dizer. In: CAMPOS, Maria do Carmo; INDURSKY, Freda. *Discurso, memória, identidade*. Rio de Janeiro: Sagra Luzzato, 2000.

SOUZA, Ronaltes de Melo e. *O conto de Lygia Fagundes Telles*. In: *Dez contos escolhidos*. Brasília: Horizonte/Pró-Memória, Instituto Nacional do Livro, 1984.

_____. (Org.). *Dez contos escolhidos*. Brasília: Horizonte/Pró-memória, 1984.

STAVANS, Ilan. *O que é civilização?*. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

STEDEFORD, Averil. *Encarando a morte*. Porto Alegre: Artes médicas, 1986.

STILLE, Alexander. *A destruição do passado*. São Paulo: Arx, 2004.

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

_____. *A estrutura da bolha de sabão*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A noite escura e mais eu*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Antes do baile verde*. 16ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *As horas nuas*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *As meninas*. 32ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Ciranda de pedra*. 31ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

_____. *Durante aquele estranho chá*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

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

_____. *Meus contos preferidos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *Mistérios*. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *Porão e sobrado*. São Paulo: Cia. Brasil Editora, 1938.

_____. *Praia viva*. São Paulo: Martins, 1943.

_____. *Seminário dos ratos*. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. *Verão no aquário*. 11ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

TIETZMANN, Vera Maria. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Editora da UFG, 2001.

TORRANO, Jaa. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

TREPTOW, Marcos. *A presença do fantástico na escritura de Lygia Fagundes Telles. 2000 palavras: as vozes das letras*. Pelotas, UFPEL, 2000.

VERENA, Alberti. *O sujeito na narrativa autobiográfica*. Rio de Janeiro: Estudos históricos, v. 4, n. 7, 1991.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

VIANA, Maria José Motta. *Do sótão à vitrine: memórias de mulheres*. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

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

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada*. São Paulo: IMS/Companhia das Letras, 1992.

WILHEIM, Jorge. "Preservar o passado". In: Revista e. N. 6, dezembro de 2007. São Paulo: Sesc-SP, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WITTE, Bernd. "Por que o moderno envelhece tão rápido?" In: Revista USP – *Dossiê Walter Benjamin*. N. 15, setembro a novembro de 1992. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992.

YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. São Paulo: Publifolha, 2003.

XAVIER, Denise. *Arquitetura metropolitana*. São Paulo: Annablume, 2007.