



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ - UESPI
CAMPUS UNIVERSITÁRIO POETA TORQUATO NETO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

ÉTHYLLA SUZANNA CORRÊA SANTOS

LEMBRANÇAS DE EXISTIR: A MEMÓRIA EM A *DISCIPLINA DO AMOR*, DE
LYGIA FAGUNDES TELLES

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Relações de Gênero

Teresina - PI

2017

ÉTHYLLA SUZANNA CORRÊA SANTOS

**LEMBRANÇAS DE EXISTIR: A MEMÓRIA EM A *DISCIPLINA DO AMOR*, DE
LYGIA FAGUNDES TELLES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí – PPGEL/UESPI – como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos.

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos - UESPI
Orientadora

Professor Dr. José Henrique de Paula Borralho - UEMA
Examinador Externo

Professor Dr. Feliciano Bezerra Filho – UESPI
Examinador Interno

Teresina
2017

S231I Santos, Éthylla Suzanna Corrêa.

Lembranças de existir: a memória em *A disciplina do amor* de Lygia Fagundes Telles / Éthylla Suzanna Corrêa Santos. - 2017. 76 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Piauí - UESPI, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2017.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Relações de Gênero. “Orientador: Prof^a. Dr^a. Silvana Maria Pantoja dos Santos”.

1. Literatura. 2. Memória. 3. Representação. 4. Lygia Fagundes Telles. I. Título.

CDD: 469.8

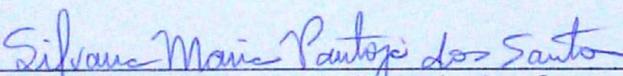


GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

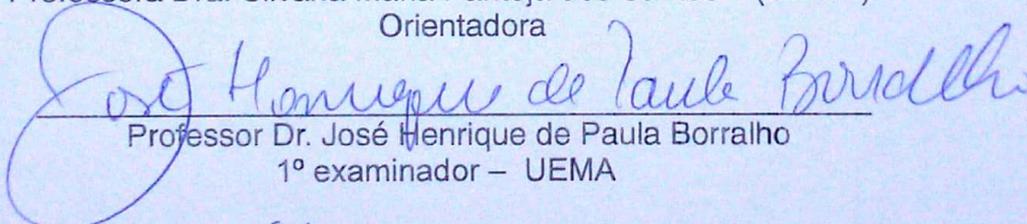
TERMO DE APROVAÇÃO

LEMBRANÇAS DO EXISTIR: A MEMÓRIA EM A DISCIPLINA DO AMOR, DE LYGIA
FAGUNDES TELLES
ÉTHYLLA SUZANNA CORRÊA SANTOS

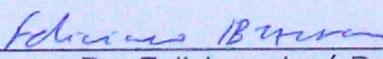
Esta dissertação foi defendida às 15h, do dia 07 de junho de 2017, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO (Aprovado, não aprovado).



Professora Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos – (UESPI)
Orientadora

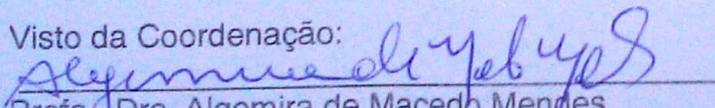


Professor Dr. José Henrique de Paula Borralho
1º examinador – UEMA



Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho
2º examinador – UESPI

Visto da Coordenação:



Profa. Dra. Algemira de Macedo Mendes
Coordenadora do Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI

Algemira de Macedo Mendes
Coordenadora do Mestrado
Acadêmico em Letras - UESPI
Matrícula: 085557

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá - CEP: 64.002-150 Teresina - PI
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 - 7942

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por Ele existir, por Jesus Cristo, por ter me concedido uma família maravilhosa e os melhores amigos. São minhas pessoas mais amadas, às quais agradeço também por tudo o quanto.

Agradeço, ainda, à querida e acolhedora turma cinco do Mestrado.

À UESPI, a universidade que escolhi para me graduar, especializar e agora poder ser mestre.

Ao Marista, pelos muitos anos de formação carismática pessoal e profissional que vou levar comigo sempre.

Ao IFPI, pela possibilidade de afastamento na reta final destes estudos.

À Banca de qualificação, nas pessoas dos professores doutores Feliciano Bezerra e Luizir de Oliveira pelas lúcidas contribuições de ambos a este texto.

Aos professores do Mestrado, em especial o professor Wanderson Torres, pelas ricas exposições teóricas e o professor Fabrício Flores, exemplo para mim.

À professora Silvana Pantoja, orientadora compromissada que realmente acompanhou e cuidou o quanto pôde deste trabalho, agradeço e honro seu trabalho com a mais sincera admiração.

Sou muito grata a todas e todos que contribuíram para minha formação neste curso.

*À minha família (razão maior) e à cidade de Araiões, no Maranhão (lugar de minha
lembrança mais antiga), dedico tudo.*

RESUMO

A memória, aliada ao criativo, é característica básica em parte da obra da ficcionista Lygia Fagundes Telles. Considerando a memória como capacidade de armazenamento e transmissão humana de experiências passadas, a autora associa invenção e memória para dar delineamento aos eventos passados a partir do presente. Assim, este trabalho objetiva analisar a representação da memória na obra *A Disciplina do amor* (1980), de Lygia Fagundes Telles. Para tanto, intenta-se traçar um percurso da produção da autora e situá-la junto à crítica que a discute na perspectiva intimista. Faz-se necessário ainda verificar o trajeto dos estudos sobre a memória para reconhecer e articular sua ligação com o texto literário. A pesquisa é qualitativa, fundamentada nas visões de Lucena (2007), (2013), Bosi (2003), (2006), (2010) e Candido (2007), (2011), quanto à crítica e o destaque ao caráter intimista da prosa de Telles; Le Goff (1990), Bergson (1999), Halbwachs (2006), no que se refere à memória, dentre outros. Constata-se que em *A disciplina do amor*, Lygia Fagundes Telles, ao manejar recursos da linguagem e do processo imaginativo em favor da representação da memória, possibilita que uma rede de lembranças fragmentadas, individuais e grupais se torne evidente, com possibilidade da narradora compreender a si mesma.

PALAVRAS-CHAVES: Literatura. Memória. Representação. Lygia Fagundes Telles.

ABSTRACT

The memory, allied to the creative, is basic characteristic in part of the work of the fictionist Lygia Fagundes Telles. Considering memory as a storage capacity and human transmission of past experiences, the author associates invention and memory to delineate past events from the present. Thus, this work aims to analyze the representation of memory in Lygia Fagundes Telles's *The Discipline of Love* (1980). Therefore, try to trace a course of the author's production and situate her next to the critique that discusses it in the intimate perspective. It is also necessary to verify the path of the studies on the memory to recognize and to articulate its connection with the literary text. The research is qualitative, based on the visions of Lucena (2007), (Bosi, 2003), (2006), (2010) and Candido (2007), (2011), regarding the criticism and the Telles's prose; Le Goff (1990), Bergson (1999), Halbwachs (2006), with regard to memory, among others. In *The discipline of love*, Lygia Fagundes Telles, by handling resources of language and the imaginative process in favor of the representation of memory, allows a network of fragmented, individual and group memories to become evident, with the possibility of the narrator understanding herself.

KEYWORDS: Literature. Memory. Representation. Lygia Fagundes Telles.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 LYGIA FAGUNDES TELLES E O ATO DE ESCREVER	13
1.1 Sobre a autora e o livro <i>A disciplina do amor</i>	13
1.2 A prosa intimista na obra de Lygia Fagundes Telles.....	19
2 FUNDAMENTOS CONCEITUAIS SOBRE A MEMÓRIA	25
2.1 A tessitura da memória e a arte literária.....	25
2.2 Memória: pressupostos, ensinamentos.....	30
2.3 As novas “matérias” da memória.....	35
3 LEMBRAR É EXISTIR: A MEMÓRIA EM A DISCIPLINA DO AMOR	45
3.1 A fragmentação do <i>Eu</i> e da estrutura narrativa na obra <i>A disciplina do amor</i>	45
3.2 Imaginação e memória como atos da escrita pessoal em <i>A disciplina do amor</i> ...	56
3.3 Memória individual e social n’ <i>A disciplina do amor</i>	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
REFERÊNCIAS	

*Do lado do cipreste branco
À esquerda da entrada do inferno
Está a fonte do esquecimento:
Vou mais além, não bebo dessa água.
Chego ao lago da memória
Que tem água pura e fresca
E digo aos guardiões da entrada:
- Sou filho da Terra e do Céu.
Dai-me de beber, que tenho uma sede sem fim.*

*Olhe nos meus olhos, sou o homem-tocha
Me tira essa vergonha
Me liberta dessa culpa
Me arranca esse ódio
Me livra desse medo.*

*Olhe nos meus olhos, sou o homem-tocha
E esta é uma canção de amor,
Esta é uma canção de amor
Esta é uma canção de amor.*

(Legião Urbana)

INTRODUÇÃO

Boa parte da ficção de Lygia Fagundes Telles é situada pela crítica na esfera dos escritores de tendência intimista. Telles, dessa forma, apresenta um estilo que dialoga com os ideais dessa vertente artística, sem, contudo, abdicar de um cerne próprio que a coloca como umas das mais importantes representações literárias da língua portuguesa. Desse bojo mais diferenciado da sua escrita, observa-se o posicionamento de intermediação entre o fazer literário e o testemunho memorialístico presente nos livros da autora. Em muitos de seus textos se apresentam como uma necessidade em dar aos acontecimentos lembrados uma substância imaginativa. Ou seja, é possível identificar em sua obra a experiência do ato de rememoração com fins de (re)avaliação do passado, o que permite a possibilidade de análise de sua ficção sobre a perspectiva da temática da memória.

Dessa maneira, a memória é essencial para a formação pessoal e grupal. Através dela, as pessoas mantêm entre si algum tipo de ligação ao longo de sua existência. Naturalmente associada ao passado, ela carrega elementos da cultura e da história. Relacionada ao artístico e valorizada desde os gregos antigos, a memória é uma faculdade humana que é tema recorrente em diferentes áreas do conhecimento, em especial nos estudos literários. Nestes, um dos interesses de pesquisa dentro da temática diz respeito exatamente à ligação com a arte, mantendo, pois, relação intrínseca com a literatura, de modo que esta última manipula recursos para dar àquela nova significação.

Compreende-se que a literatura e a memória podem ser entendidas como duas instâncias da linguagem que modulam o pensamento humano, de forma a guiar para diferentes maneiras de compreensão da realidade. Da relação entre o texto literário, a percepção e a seleção de imagens que correspondem aos processos de fabricação de lembranças, pode-se fazer uma constatação evidente: a carga plurissignificativa da memória.

Assim, no campo literário, a memória surge como exploradora da linguagem, em forma de discurso esteticamente elaborado. Isso concede a possibilidade de estudar textos literários na perspectiva memorialística, pois a partir da recriação, da transformação do que é rememorado através dessa forma de expressão, tem-se a construção inventiva, ficcional. Por ser produto da linguagem, o relato memorialístico, via representação literária, vai além da sua especificidade histórica, social e se apresenta como ficção.

Dessa oportunidade de explorar a ligação entre literatura e memória é que surgiu a vontade de escrever sobre Lygia Fagundes Telles, justamente por conta de que é por esse percurso de criação literária que se envereda boa parte da sua obra, na qual ela recorre

aos aspectos da memória para utilizá-los como fios condutores da sua ficção. Por meio da escrita inventiva, Telles busca (re)construir imagens pretéritas impactadas pelo presente. Para esta pesquisa, decidiu-se, então, pela obra *A Disciplina do Amor*, de 1980¹, por apresentar uma estrutura composta por contos, relatos datados, trecho de carta, fragmentos avulsos, aparentemente desconectados, mas que apontam, estrategicamente, para uma construção “disciplinada” de registros de memória. Trata-se de uma ficção que dá forma à releitura do passado, revisitado, não com intenção nostálgica simplesmente, mas por motivação reflexiva em relação ao presente.

A maneira como a narradora de *A disciplina do amor* (1980) lida com o passado é um fator que orienta a ficção de Telles. Em outras palavras, é a partir da atitude de recordar que a narrativa envereda quase sempre para conflitos, o que aponta para o modo como a memória irrompe em embates pessoais, existenciais. Dessa forma, o tema da memória na literatura de Lygia Fagundes Telles norteará esta pesquisa, logo, objetiva-se analisar a representação dessa memória na obra, a partir do modo como são manipuladas as estratégias do texto ficcional.

Este trabalho, então, apresenta teor qualitativo e está dividido em três capítulos que apresentam seus respectivos tópicos. O primeiro capítulo traz a revisão crítica de Lygia Fagundes Telles, delineando seu perfil literário que perpassa por sua primeira publicação até as mais recentes. A proposta é menos se alongar em digressões, do que brevemente apontar pertinências em torno da atividade literária da autora. Nesse percurso, serão discutidos posicionamentos críticos sobre a produção da escritora, com ênfase na obra *A disciplina do amor*, a partir do pensamento de Alfredo Bosi (1988), (2006), (2010), Suênio Campos de Lucena (2007), (2013), e José Paulo Paes (1998). Ainda, no primeiro capítulo, há a exposição sobre a tendência de escrita voltada para o “eu” narrativo que se intensificou em autores do século XX. Por meio de uma revisão de literatura, será apontada uma ideia geral dessa tendência intimista, isso através da sua relação com o desenvolvimento das sociedades de massa. Para tanto, contribuíram para a construção dessa parte, além de outras, as pesquisas de Antonio Candido (2007) e (2011) que apontam passos fundamentais ao campo literário, sob uma visão de mundo construída via conjecturas individuais.

¹ Neste trabalho, optou-se pela edição de 1980, porque a nova, de 2010, conta com a revisão da própria autora que fez alterações em aspectos que fariam falta nas discussões aqui empreendidas. Telles altera os títulos de quase todos os fragmentos, reorganiza sequências, exclui alguns deles, faz acréscimos, modifica informações. Ao que parece, se uma obra resiste ao tempo, ela nem sempre resiste a seu autor. Ademais, essas intervenções de Telles podem ter uma interpretação, ainda que extrapolada, de que até mesmo no trabalho de revisão de seus textos, os autores exploram a memória em seu caráter seletivo, manipulador.

O segundo capítulo corresponde a um breve percurso da compreensão acerca da memória, bem como da relação entre ela e a composição literária. Desse modo, o panorama feito por Jacques Le Goff (1990) sobre o desenvolvimento da memória nas sociedades será norteador para a construção geral do capítulo. Fica, dessa maneira, sinalizada a consulta recorrente à obra de Le Goff que será abordada como um suporte rico e necessário para situar, completar e estender os pensamentos, dentre outros, de Henri Bergson (1999), Halbwachs (2006) e Paul Ricoeur (2007).

Com Bergson (1999), o destaque é para a relação entre percepção e matéria, quando o filósofo destaca o vir à tona de dados do passado combinados aos elementos sensoriais da percepção. Bergson sustenta a ideia de que a lembrança é uma imagem do passado conservada pelo sujeito e que ela movimenta a percepção real que é, na verdade, apenas um signo destinado a evocar imagens passadas. Portanto, na ação de rememorar, o que levado em conta na teoria de Bergson é o fato de que é a sensação, a impressão que o passado provoca no indivíduo que são de fato lembradas e não o acontecimento em si ou o objeto em si.

Em Maurice Halbwachs (2006), o que se vai aproveitar é o fato de que ao estatuto social que ele confere à memória, há a possibilidade de se discutir sobre as relações entre memória individual e coletiva, já que Halbwachs desenvolve sua teoria sobre uma memória atrelada à história da coletividade, o que de alguma forma acaba deixando, em contrapartida, uma negligência no que diz respeito à capacidade do indivíduo de lembrar por si só, sem apoio indissociável do grupo a que pertence, pois para o pesquisador, nenhuma lembrança surge sem que ela mantenha relação com o grupo.

Paul Ricoeur (2007) é quem vai, a seu modo, preencher essa lacuna deixada por Halbwachs ao apontar para uma intermediação entre a memória individual das pessoas e a memória dos grupos aos quais elas pertencem: “Esse plano é o da relação com os próximos, a quem temos o direito de atribuir uma memória de um tipo distinto” (RICOEUR, 2007, p.141). Ricoeur acredita, assim, em uma operação conjunta de trocas entre a memória individual com a memória dos outros, e é essa conjectura feita por ele que se faz relevante para esta pesquisa.

O último capítulo é dedicado à análise de como se dá a representação da memória no *corpus* de pesquisa. Nessa parte, a memória será avaliada como elemento central escolhido pela narração de *A disciplina do amor* (1980). Além disso, a abordagem da memória coletiva será revista dentro da perspectiva de que à memória individual também se atribui um trabalho de avaliação/construção das experiências vividas em grupo. O que vai se mostrar é o quanto a narradora de *A disciplina do amor* se vale da memória para garantir uma significativa reflexão

sobre o passado a fim de obter alguma compreensão acerca da existência do ser humano tanto como ser em si quanto como sujeito pertencente ao coletivo.

Fomentar a discussão sobre o texto literário com enfoque em diferentes temáticas possibilita a oportunidade de compreensão da constituição do indivíduo na sociedade. Assim, espera-se que este trabalho cumpra, em seus termos, com a função acadêmica de promover e despertar a pesquisa em literatura, em especial a da brasileira Lygia Fagundes Telles, autora que, sobremaneira, defende em seus textos, como é o caso de *A disciplina do amor*, a importância da literatura e seu desdobramento pela memória para a análise e criticidade da existência humana, o que, enfim, torna também efetiva a relevância social das pesquisas voltadas para sua obra.

1 LYGIA FAGUNDES TELLES E O ATO DE ESCREVER

Este capítulo propõe apresentar a ficcionista Lygia Fagundes Telles. Optou-se por organizar uma linha do tempo de sua produção, observando a relevância das obras de maior destaque, suas temáticas gerais e estilo, e o que diz a crítica sobre sua escritura. Ademais, será dado destaque especial à obra *A disciplina do amor*, objeto de análise desta pesquisa.

Na sequência, serão feitas algumas considerações acerca da literatura de relevo intimista e sua relação com a necessidade de representar o humano dentro da esfera social da qual faz parte. Algumas manifestações evidentes da literatura intimista no cenário literário estrangeiro e brasileiro serão, de forma breve, apontadas, a fim de situar a escrita de Lygia Fagundes Telles nessa conjuntura.

1.1 Sobre a autora e o livro *A disciplina do amor*

Lygia Fagundes Telles é uma romancista e contista da literatura brasileira reconhecida nacional e internacionalmente. A crítica brasileira celebra a autora, no entanto, essa crítica é ainda pouco expressiva, considerando o fato de que ela, “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” (LUCENA, 2007, p.10). Em contrapartida, tem crescido de forma significativa a quantidade de ensaios, dissertações, teses e demais estudos acadêmicos em torno das obras da autora.

Sua extensa produção literária conviveu harmoniosamente com suas duas graduações (Educação Física e Direito), com sua ocupação no funcionalismo público e com sua movimentada participação nos círculos literários, o que rendeu à autora contatos singulares com importantes intelectuais, como o casal Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e o escritor argentino Jorge Luis Borges. Além disso, manteve relações de amizade com Carlos Drummond de Andrade, Zélia Gattai, Jorge Amado, Hilda Hilst, Nélide Piñon, Érico Veríssimo, o cineasta Glauber Rocha e Clarice Lispector².

Membro da Academia Paulista de Letras e da Academia Brasileira de Letras, Lygia Fagundes Telles teve livros traduzidos em diversos países. Em 1998, o governo francês condecorou a ficcionista com a Ordem das Artes e das Letras e em 2005 foi

² Alguns desses encontros e conversas são relatados na obra *Durante aquele estranho chá*, organizado por Suênio Campos de Lucena e lançado pela Companhia das Letras em 2010.

laureada pelo conjunto da obra com o prêmio mais importante da língua portuguesa, o prêmio Camões.

Telles começou a escrever ainda adolescente, quando lançou seu primeiro livro, *Porão e sobrado* de 1938. A obra, hoje de difícil acesso, é uma coletânea de 12 contos. Depois disso, Telles lançou mais duas coletâneas de contos: *Praia viva*, 1944, e *O cacto vermelho*, 1949, até ganhar definitiva notoriedade literária com seu primeiro romance, *Ciranda de pedra*, de 1954, adaptado duas vezes para a TV. Para Antonio Candido, é com essa obra que Telles atinge sua “maturidade literária” (CANDIDO, 1989, p. 205). Quatro anos mais tarde, ela ganhou o prêmio do Instituto Nacional do Livro pela publicação de *Histórias do desencontro* (1958).

Na década de 1960, Telles recebeu o prêmio Jabuti por seu segundo romance, *Verão no aquário*, de 1963. Em 1967, em parceria com o então marido e crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes, escreveu o roteiro *Capitu*, adaptado de *Dom Casmurro*, que recebeu o prêmio Candango como melhor roteiro cinematográfico.

O reconhecimento literário fora do Brasil veio com a conquista do “Grande Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros”, entregue na França em louvor ao conto *Antes do baile verde* que também dá nome ao livro lançado em 1970. A década de 1970 foi um período de elevada produção literária para Lygia Fagundes Telles. Em 1973, a autora publicou seu terceiro romance, *As meninas*, obra que rendeu a ela mais três prêmios: o Jabuti, o “Ficção” – concedido pela Associação Paulista de críticos (APCA), e o prêmio Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras. Em 1996, o livro ganhou uma versão para o cinema ao ser adaptado por Emiliano Ribeiro, que também dirigiu o filme. Esse livro é considerado pela crítica um dos mais intensos da obra de Telles, pois, tendo sido lançado no vigor da Ditadura Militar, “*As meninas* registra uma posição clara de recusa ao regime por parte da autora, que não se engajou apenas na ficção” (LUCENA, 2013, p. 34).

Telles ativamente participou dos movimentos políticos de sua época: foi uma das artistas que participou do movimento contra a censura, conhecido como “Passeata dos Cem Mil”. Esse acontecimento foi contado pela autora no livro *Conspiração de nuvens*, lançado em 2007 (cf. TELLES, 2007, p. 59-65). O engajamento de Telles cumpre com a ideia de que ela mesma faz sobre a função do escritor:

A função do escritor? Ser testemunha do seu tempo e da sua sociedade. Escrever por aqueles que não podem escrever. Falar por aqueles que muitas vezes esperam ouvir da nossa boca a palavra que gostariam de dizer. Comunicar-se com o próximo e se possível, mesmo por meio de soluções ambíguas, ajudá-lo no seu sofrimento e na sua esperança. (TELLES, 1980, p. 159)

A crítica social é, dessa forma, indissociável de seus livros. Tanto que, depois d'*As meninas* (1977), foi lançado o livro de contos *Seminário dos ratos* (1977), cujo conto que dá nome ao livro faz uma inteligente crítica ao funcionalismo público. A obra venceu o prêmio PEN Clube do Brasil.

Ainda nos anos 1970, Telles publicou mais um livro de contos, *Filhos pródigos* que foi lançado na França com o nome de um dos contos que o compõem, *A estrutura da bolha de sabão*, sendo, dessa forma, republicado em 1991 no Brasil com esse novo título. Sobre esse livro, Bosi (2010) comenta:

Dizer que estes contos de Lygia Fagundes Telles nos dão a anatomia do cotidiano é dizer pouco. As palavras, os gestos e o silêncio ameaçador que tantas vezes os rodeiam não só desenham partes e juntas da desolação de cada dia: vão além, decompõem os mecanismos implacáveis que não cessam de operar dentro do sujeito e da sociedade que nele se introjetou. É um realismo cru, cruel, cruento. (BOSI, 2010, p. 167)

A linguagem perspicaz e intensa da autora é cada vez mais fluente e despreendida de tradicionalismos, a saber, a experimentação de um estilo livre que a autora adota em *A disciplina do amor*, lançado em 1980 e premiado com o Jabuti e o APCA.

Seu quarto e até agora último romance veio a público em 1989, *As horas nuas*, que recebeu o prêmio Pedro Nava de Melhor Livro do Ano. Os contos de *A noite escura e mais eu* (1995) receberam o Aplub de Literatura, o Arthur Azevedo da Biblioteca Nacional e o Jabuti. *Invenção e memória*, lançado no ano de 2000, também recebeu três premiações: “Golfinho de ouro”, APCA e Jabuti. Telles publicou ainda *Durante aquele estranho chá* (2002) e *Conspiração de nuvens* (2007) que recebeu prêmio pela APCA.

Lygia Fagundes Telles apresenta uma obra que transita com habilidade pelos gêneros literários, sem se perder da agudeza de sua escrita que “sempre teve o alto mérito de obter, no romance e no conto, a limpidez adequada a uma visão que penetra e revela, sem recurso a qualquer truque ou traço carregado, na linguagem ou na caracterização” (CANDIDO, 1989, p. 205).

De fato, o estilo enxuto dos textos de Telles não deixa quase espaço para descrições ou requintes desnecessários. A clareza e a objetividade são recursos dos quais a escritora constrói suas narrativas, mas dentro de um projeto estético que nem sempre é compreensível pelo olhar desatento, pois a autora lida com a proposta de, ao mesmo tempo em que apresenta um tipo de linguagem objetiva, exige do leitor certa profundidade analítica sobre o que o

texto propõe: uma experiência particular das suas personagens que são habilidosamente trabalhadas para se tornarem universais e, assim, fazer com que seu leitor se reconheça em seus textos. Dessa forma, para atingir seu propósito

Lygia trabalha com um mundo de miniaturas, quinquilharias e pequenos sentimentos. Plantas bichos, insetos, desabafos, tremores, frágeis revelações, objetos suaves que a aproximam da poesia. Não se espere dela, porém, o derramamento e os adornos que em geral caracterizam a prosa poética. A escrita de Lygia é refinada. É cortante. Ela escreve como um tapeceiro [...] Se a urdidura é o real, a trama é a literatura. (CASTELLO, 2009, p. 175)

Assim, a escrita de Lygia Fagundes Telles é enxuta, mas sem negar a poeticidade; ácida, sem deixar de lado a sensibilidade, fantástica, sem perder de vista a realidade: uma escrita equilibrada com o objetivo de desvendar as pequenas-grandes questões da existência humana. Para José Paulo Paes

Os desencontros tematizados nas ficções curtas ou longas de Lygia Fagundes Telles abrem-se num leque que cobre áreas fundamentais da experiência humana: desencontros entre dever e prazer, desejo e objeto do desejo, expectativa e consecução, sonho e realidade, possível e impossível, verossímil e fantástico, e assim por diante. (PAES, 1998, p. 71)

Lançando mão de uma linguagem à primeira vista simples, sua objetiva e sagaz escrita expõe temáticas que perpassam o íntimo das personagens e que, por sua vez, atingem o íntimo do leitor. Através do extraordinário, do memorialismo, do sonho é que a ficção de Telles vai tocar a realidade cotidiana de suas personagens. Nesse trajeto, acerca da tensão angustiante presentes nos contos da escritora, Alfredo Bosi (2010) relata que sempre o “impressionou o terrível senso de pura imanência que atravessa os contos de Lygia Fagundes Telles. Não há saídas nem para o círculo do sujeito fechado em si mesmo nem para o inferno das relações entre os indivíduos.” (BOSI, 2010, p. 167).

Os contos de Telles são geralmente considerados pela crítica seu ponto mais elevado de escrita. Contudo,

O crítico mais agudo verá que Lygia Fagundes Telles não se dispersa pelos gêneros ficcionistas, ao contrário, os unifica. A percepção de Eduardo Portella já nos falou da sua “indiscutível perícia” no romance, como do seu “espaço muito especial” recortado no conto. Mas, e principalmente, do que nos traz a escritora por inteiro: “Um realismo imaginário, limitado ao norte pela agilidade textual, pela eletricidade discursiva, e ao sul por uma espécie de resistência subjetiva, difícil de ser encontrada nos tempos da modernidade”. (RAMOS, 1980, p. 147-148)

Dessa maneira, é essa “resistência subjetiva” que vai nortear a prosa de Lygia Fagundes Telles como um todo. Nesse percurso, a sua ficção é situada entre escritores de tendência subjetivista, intimista, que se manifestaram no Brasil na segunda metade do século vinte. Seus textos apresentam imagens da sociedade urbana elaboradas muitas vezes pelo fantástico, pelo testemunho, pela memória, e isso a partir da sondagem psicológica das personagens e seus embates humanos, que as levará senão a estados de angústia e desespero, ao mais profundo abandono ou resignação.

Alfredo Bosi (2006) verifica justamente essa tensão íntima e reveladora na obra de Telles e a identifica na prosa de tendência introspectiva ao salientar que a autora “fixa em uma linguagem límpida e nervosa, o clima saturado de certas famílias paulistas cujos descendentes já não têm norte; mas é na evocação de cenas e estados de alma da infância e da adolescência que tem alcançado os seus mais belos efeitos” (BOSI, 2006, p.420). O estudioso aponta ainda na escritora, em especial por causa de seus contos, o uso que ela faz da narração em primeira pessoa, destacando “os ritmos da observação e da memória” (BOSI, 2006, p. 393).

Nesse ponto é que a escrita de Telles ganhará substância essencial, tanto nos seus romances quanto nos seus contos: os frequentes deslocamentos íntimos das personagens por meio das retomadas de seus passados. O sonho, o mistério e em especial a memória, servirão para a escritora como matéria-prima na construção do seu mundo ficcional:

Signo de Áries, domicílio do planeta Marte. A cor do signo é o vermelho, mas oposto igualmente no verde. Minha bandeira, (se tivesse uma) seria metade verde, metade vermelha. Esperança e paixão. Fervor e cólera. Alguns dos meus textos nasceram de uma simples visão, imagem que retive na memória. Ou de uma frase que ouvi.

Outros textos, ainda, nasceram em algum sonho. Mas a maior parte tem origens obscuras; afinal, o ato de criação literária é sempre um mistério onde há magia. (TELLES, 1980, p. 159)

Na obra *A disciplina do Amor* (1980), a memória constitui o centro das narrativas. Utilizando uma linguagem cotidiana e intimista, a obra diz respeito a uma coletânea de pequenos contos, são fragmentos de lembranças, reflexões breves, descrições de cenas, relatos em tom diarístico. Jaff (2010, p. 206) entende a obra como uma “coleção fragmentária de fatos e invenções, pequenos contos e impressões que, aos pedaços, formam uma poética”.

Telles demonstra nesse livro sua habilidade em passear pelos gêneros literários. Aparentemente desconexos, sem relação entre si, os textos que compõem a obra formam uma unidade que é mantida por um trabalho literário que coloca a memória como ferramenta capaz

de trazer ao mundo fragmentado das personagens alguma compreensão de si mesmas e dos outros. Antonio Candido, ao estudar sobre a personagem de ficção, entende que o texto literário,

ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. (CANDIDO, 1998, p. 58)

N’A *disciplina do amor* (1980), o caráter fragmentário das personagens surge a partir de suas lembranças pessoais que são confrontadas com o que é disposto no presente. A ficção confere ao relato de si mesma um mundo ficcional disperso, cheio de fendas. A vida cotidiana perde a banalidade e ganha novas conjunturas. A existência fragmentada das personagens compõe na obra um todo sustentado pela memória. É assim que as narrativas fragmentadas e as inconstâncias temporais se mostram na obra, como oportunamente selecionadas em função da intenção ficcional de uma empreitada maior: “desenhar” a memória a partir da desestabilidade do vivido.

Sobre esse aspecto, é possível retomar a compreensão que Adorno (2003) quando o autor apresenta a ideia de que no romance tradicional o narrador tem por objetivo envolver o leitor de maneira que este acredite no seu relato dos fatos. Já no que diz respeito às narrativas contemporâneas, o que se verifica é que essa manipulação do narrador se dá nas entrelinhas, por meio de uma linguagem irônica, construída em consonância com a problemática configuração social. Para Adorno (2003, p.57), “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua”. E acrescenta:

O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. (ADORNO, 2003, p. 58)

O propósito de relatar o vivido tentando capturar a essência das experiências é inútil. O narrador do romance acaba deparando-se com camadas que se sobrepõem, sobretudo, à sua própria, já que entre o vivido e o lembrado interpõem-se outras experiências que fazem do indivíduo um outro, cujas identidades se tornam multiformes, impactando também a postura do narrador no romance.

Recorrer à memória é uma constante no processo de escrita da ficcionista Lygia Fagundes Telles. N’A *disciplina do amor* (1980) não é diferente, isso porque sua estrutura

recortada e sua narrativa dispersa permitem considerar, é possível dizer, que a memória pode ser entendida como elemento estrutural central. Essa memória se revela na obra como um fluxo contínuo e complexo que é potencializado pelo texto literário; tudo acaba por dar novo sentido a essa mesma memória a fim de reparar alguma fissura, preencher uma lacuna, acrescentar imaginação, ficção.

1.2 A prosa intimista na obra de Lygia Fagundes Telles

A ficção de Lygia Fagundes Telles explora fundamentalmente a experiência interior e social do ser humano. Embora atraída pelo fantástico, pelo feminino, pelo histórico, em seus livros verifica-se um interesse temático especial pela condição humana através de um ponto de vista intimista e memorialista, verificado em boa parte de suas personagens. Talvez, por essa razão, a autora seja enquadrada pela tradição no círculo de escritores pertencentes ao que se convencionou chamar de prosa intimista, escrita introspectiva, de sondagem psicológica. Todavia, não se pensará aqui em classificações, nem conceitos, mas em traçar alguns caminhos que perpassam sua escrita com enfoque intimista e que contribuam para reflexões acerca da obra *A disciplina do amor*.

A representação estética da interioridade individual, a predileção pelo diálogo íntimo nos modos de representar e narrar o humano e o mundo no humano e vice e versa, são traços facilmente verificados em diversas narrativas do século XX. No entanto, vale destacar que

a noção de mistério dos seres, produzindo as condutas inesperadas, sempre esteve presente na criação de forma mais ou menos consciente, – bastando lembrar o mundo das personagens de Shakespeare. Mas só foi conscientemente desenvolvida por certos escritores do século XIX, como tentativa de sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência. (CANDIDO, 1998, p. 57)

Essa tendência existencialista vai encontrar, então, uma de suas formas originais evidentes no século XIX com Dostoiévski, principalmente depois da consagração de obras como, por exemplo, *Diário do subsolo* (também traduzido como *Memórias do subsolo* e *Notas do subsolo*) e *Crime e castigo*, nas quais se verifica a análise da miséria humana em tantas e variadas dimensões.

Desse modo, a literatura intimista pauta-se numa narrativa desestruturante e reveladora da alma humana. Uma alma partida e angustiada, representada em personagens em intenso conflito íntimo, produto de um sistema social em crise, pertencentes a um cenário

fragmentado e fragmentário no qual o indivíduo é oprimido e reduzido. Ironicamente, a literatura se apropria dessa ruptura entre sujeito e sociedade e vai buscar nesta última os elementos essenciais para sua construção.

É claro que essa relação entre o fazer artístico e a esfera social é evidente na história cultural ao longo do tempo, e muitas vezes dá brecha para interpretações não muito precisas dessa relação, inclusive dentro da própria crítica literária:

A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração [...] (CANDIDO, 2011, p. 63)

Reconhece-se que a arte, logo a literatura, não abdica da aproximação ao real, no entanto, assimilá-la como apenas “transposição” da realidade não compreende exatamente o objetivo ou a função do trabalho artístico que quer antes cuidar e pensar em “como” representar a realidade mimeticamente, do que preocupar-se com o quanto se vai atingir o real. A literatura tem vínculo com a realidade, todavia, seu compromisso essencial não perde de vista o fazer artístico. Em todo caso, o que se quer sublinhar aqui é o fato de que a criação literária moderna de escopo intimista, especialmente a de Lygia Fagundes Telles, de alguma maneira, lança mão de artifícios para desnudar o contexto histórico de desintegração das instâncias sociais através de um olhar particular. Ao expor a sociedade moderna através de uma análise crítica, a literatura pretende reconduzir o indivíduo fragmentado, deslocado, em meio a um contexto de ideias sem profundidade, que sufocam a própria arte.

Uma sociedade sufocada em si mesma leva também a linguagem ao sufocamento. Como reação,

a ficção mais recente tem resistido à pressão conjugada da tecnolatria, da massificação e do totalitarismo interno. Uma literatura penetrada de pensamento, uma literatura que faz da autoanálise, da pesquisa do cotidiano (rústico, urbano, suburbano, marginal), do sarcasmo e da paródia o seu apoio para contrastar o sentido das ideologias dominantes; uma literatura que vive em tensão com os discursos da rotina e do poder; e que se faz e se refaz no nível da representação arduamente trabalhada pela linguagem. (BOSI, 1988, p. 125)

É nesse contexto que a ficção tenta subsistir: dentro do moderno sistema capitalista que conduz as pessoas, com exagerada imposição, para seu propósito individualista através da competitividade. Como resultado, verifica-se o abismo paradoxal entre o indivíduo e a própria

sociedade. Esse indivíduo, agora isolado, desorienta-se enquanto sujeito, perde a referência dele mesmo em seu meio.

A ausência de referencial no mundo, também em crise, também em fragmentação, dificulta a possibilidade de reconhecimento do sujeito em sua completude, afinal, a intensa massificação cultural, o presentismo gerado pelo ritmo urgente de um sistema mundial que “coisifica” tudo e todos, distorcem a tal ponto a própria imagem desse indivíduo que ele já não se reconhece. As pessoas já não encontram mais espaço junto às urgências industriais, aos conflitos gerados pela imposição capitalista que simula um tipo de integração mundial que é, na verdade e antes de tudo, impulsionado por motivações econômicas e políticas, o que, contraditoriamente, delimita mais ainda as fronteiras, individualiza mais do que nunca o indivíduo e o deixa vagando, perdido no tempo e no espaço em sua própria existência, pois essa

sociedade industrial multiplica horas mortas que apenas suportamos: são os tempos vazios das filas, dos bancos, da burocracia, preenchimento de formulários... [...] As coisas aparecem com menos nitidez dada a rapidez e descontinuidade das relações vividas; efeito da alienação, grande embotadora da cognição, da simples observação do mundo, do conhecimento do outro. (BOSI, 2003, p. 24)

Uma vez afetada a cognição, a percepção, as relações são também afetadas, tornam-se mais frágeis diante de uma realidade em que a linguagem é reduzida, exaurida. Há um enfraquecimento da palavra que pelo sujeito é rejeitada, no que George Steiner denomina de “repúdio à palavra”. Segundo o autor, há

uma indicação generalizada, embora ainda só definida de forma vaga, de uma certa exaustão de recursos verbais na civilização moderna, de uma brutalização e desvalorização da palavra nas culturas de massa e na política de massas contemporâneas. (STEINER, 1988, p. 65)

Steiner situa a palavra em um mundo em crise, um mundo no qual a falha de comunicação silencia a linguagem. A literatura, para ele é, então, a manifestação crítica que nega o mundo que a silencia; a literatura reproduz o ser que se encontra esfacelado e que ainda busca algum sentido dentro de uma crise universal na qual ela representa somente uma pequena parte. Essa crise na expressão verbal da qual trata Steiner, uma crise de significados, pode ser justificada pela ausência da imagem que o mundo moderno tem de si mesmo, isso porque a cultura de massa e os padrões capitalistas reduzem a existência humana a valores restritamente materiais; essa exaustão e pouco valor dado à palavra, sinalizados por Steiner, é o que empobrece a linguagem nesse mundo moderno.

Por sua vez, Terry Eagleton (2003) traz uma perspectiva sobre o uso especial da linguagem, ao destacar a natureza de estranhamento que diferencia a linguagem comum da linguagem literária. O autor explica:

Na rotina da fala cotidiana, nossas percepções e reações à realidade se tornam embotadas, apagadas, ou como os formalistas diriam, "automatizadas". A literatura, impondo-nos uma consciência dramática da linguagem, renova essas reações habituais [...] o discurso literário torna estranha, aliena a fala comum [...] (EAGLETON, 2003, p. 5)

Dessa forma, a literatura pode conceder à palavra o poder de ser uma representante da resistência à já mencionada crise da linguagem pela qual passa as sociedades ocidentais modernas que estão imersas no bombardeio de informações que exaltam o poder da imagem e empobrece o uso da palavra. A literatura surgiria, então, como reação necessária e apropriada ao silenciamento da linguagem verbal, uma vez que

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza, e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação (ROSENAL, 1998, p. 48)

É a essa oportunidade que a ficção moderna de Lygia Fagundes Telles vai se dedicar e apresentar personagens à procura de autoconhecimento; vai refugiar-se na criação artística de foro intimista, introspectivo, e a introspecção aqui não é entendida como simples descrição dos sentimentos da personagem, mas antes como uma necessidade de alguma explicação possível do ser. Se o mundo moderno decompôs o indivíduo, a arte vai tentar recompô-lo via linguagem.

A crítica brasileira costuma localizar temporalmente esse tipo de escrita particular a partir da década de 1930 até os dias atuais. Alfredo Bosi (2006) verificará duas vertentes nesse período que privilegiam a exploração psicológica e os conflitos da sociedade que interferem no ser individual:

Escritores de invulgar penetração psicológica, como Lygia Fagundes Telles, Antônio Olavo Pereira, Aníbal Machado, José Cândido de Carvalho, Fernando Sabino, Josué Montello, Dalton Trevisan, Autran Dourado, Otto Lara Resende, Adonias Filho, Ricardo Ramos, Carlos Heitor Cony e Dionélio Machado têm escavado os conflitos do homem em sociedade, cobrindo com seus contos e romances-de- personagem a gama de sentimentos que a vida moderna suscita no âmago da pessoa. E o fluxo psíquico tem sido trabalhado em termos de pesquisa no universo da linguagem na

prosa realmente nova de Clarice Lispector, Maria Alice Barroso, Geraldo Ferraz, Louzada Filho e Osman Lins, que percorrem o caminho da experiência formal. (BOSI, 2006, p. 388)

É claro que a toda tentativa de classificação de autores bem como a aproximação de suas linhas temáticas, pode-se incorrer, vez e outra, em aporias de nível conceitual, ao se considerar que cada grande escritora e grande escritor possuem seu próprio cerne que tornam sua obra peculiar em relação às demais. Por exemplo, seria possível acrescentar à lista de Bosi (2006) nomes como Guimarães Rosa e Lya Luft. Sobre essa problemática, o próprio Bosi comenta:

A costumeira triagem por tendências em torno dos tipos romance social-regional/romance psicológico ajuda só até certo ponto o historiador literário; passado este limite didático vê-se que, além de ser precária em si mesma (pois regionais e psicológicas são obras primas como São Bernardo e Fogo Morto), acaba não dando conta das diferenças internas que separam os principais romancistas situados em uma mesma faixa. (BOSI, 2006, p. 390)

Levando em conta esse impasse a nível didático, cabe reconhecer, então, que ainda no século dezenove, com os românticos, a análise psicológica já apontava sua forma embrionária no Brasil. No período romântico, segundo Antonio Candido (2007), a sociedade era ainda pouco urbanizada, as relações sociais eram limitadas a grupos pouco numerosos, dessa maneira, “o romance não poderia realmente jogar-se desde logo ao estudo das complicações psicológicas” (CANDIDO, 2007, p. 432). Todavia, o crítico assume as formas rudimentares de análise psicológica presentes na ficção de autores como Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, Bernardo de Guimarães e Franklin Távora que “as mais das vezes, misturam-se inseparavelmente os fatos do enredo e a pintura de tipos” (CANDIDO, 2007, p. 433), isso porque ainda era mais caro a esses autores a necessidade de descrever o país, seus tipos humanos e como eles viviam socialmente nos centros urbanos e nos campos (CANDIDO, 2007, p. 433). Ou seja, é com os primeiros ficcionistas românticos que “surgem o senso de urdidura, pelo arranjo do episódio e a descrição dos costumes” e que vão se configurar como “forma elementar do estudo do homem na ficção” (CANDIDO, 2007, p. 611).

Candido (2007) atrela esse desenvolvimento das análises psicológicas na ficção brasileira ao desenvolvimento da sociedade burguesa. Essa visão histórica do crítico compactua com o que foi visto anteriormente: a literatura de escopo intimista acompanha a conturbada e sempre em crise evolução da sociedade.

Regina Zilberman (1998) também verificará na ficção intimista a intersecção entre o sujeito, em busca de alguma compreensão de sua posição do mundo, e a sociedade:

Para florescer, a narrativa de tendência psicológica depende de condições similares às que suscitam a ficção urbana: certo grau de desenvolvimento capitalista, resultante da consolidação da burguesia enquanto classe social. Sob estas novas condições, institucionaliza-se também um posicionamento individualista que alarga a divisão entre o homem e a comunidade. O isolamento diante do social, a valorização da privacidade e a agudização de uma mentalidade competitiva levam o ser humano a concentrar-se em si mesmo e procurar conhecer-se melhor. Nestas circunstâncias, a prosa intimista revela-se apropriada consagrando-se como uma das expressões possíveis do inconsciente reencontrado. (ZILBERMAN, 1998, p.19)

Reconhecer a si mesmo numa conjuntura coletiva é paradoxalmente isolar-se. A escritora e escritor de prosa intimista, cada um à sua maneira, por meio de recursos narrativos que intermedeiem a investigação sistemática de si mesmo, como os monólogos interiores e a narrativa em primeira pessoa, manipulam as confusões humanas interiores das personagens.

A esta altura, vale situar o posicionamento de José Guilherme Merquior (1996) quando ele identifica três papéis sociais que a literatura vem exercendo historicamente, a saber, a distração, a correção moral e a problematização da vida (MERQUIOR, 1996, p. 208). Desses, é possível afirmar, este último foi e é a maior motivação da literatura de natureza intimista, na qual as personagens chegam ao âmago do ser humano atual, corrompido por dentro por um modelo moderno de vida que forçosamente individualiza e subtrai valores.

Nesse contexto, na obra de Lygia Fagundes Telles não raro se verifica a busca incessante das personagens por respostas às inquietações individuais, impossíveis de serem encontradas a seu redor. As confissões silenciosas de si para si representadas n'*A disciplina do amor*, pontuam lacunas na linguagem só preenchidas (ou não) pelas possibilidades inventiva e interpretativa. Os raros diálogos entre as personagens não deixam de ser menos complexos, pelo contrário, só sinalizarão para mais e mais lacunas, pois são personagens solitárias, problemáticas, reflexivas, que não encontrariam saídas possíveis para seus medos e questionamentos senão em si mesmas já que, mais uma vez, o mundo não corresponde mais a tais urgências particulares.

2 FUNDAMENTOS CONCEITUAIS SOBRE A MEMÓRIA

Esta parte da pesquisa propõe uma reflexão sobre a compreensão de memória e a relação que esta estabelece com a narrativa literária. Depois, o que se verá é um levantamento de importantes estudos acerca da memória que servirá, não para simples seleção de conceitos a serem aplicados ao texto literário, mas sim para o reconhecimento de pensamentos que possam servir como vias para a análise da obra *A disciplina do amor*, de Lygia Fagundes Telles, objeto deste estudo.

2.1 A tessitura da memória e a arte literária

A representação literária possibilita o registro mnemônico de vivências individuais e sociais, invariavelmente figurando o cotidiano, o mundo em suas diferentes formas de convivências. Trata-se de um exercício que pondera sobre o tempo vivido, impregnado de acontecimentos e lembranças.

Por meio da relação do artista da palavra com o mundo exterior, a memória se dinamiza e se coloca em diálogo. Assim, a *poiesis* já deixa evidente a intrínseca relação entre literatura e memória, no instante em que marca o encontro com o passado, uma este revisitado, pode ser reinventado. Em outras palavras, pelo texto literário é possível que a memória, ao invés de ser apenas recuperada, é reelaborada, por conta mesmo dos novos significados que a todo tempo se produzem e são atribuídos pelos sujeitos e pelos sentidos.

Nessa atividade de construção e reconstrução do passado, a literatura é aqui entendida como agenciadora das representações da memória, e esta como parte integrante não de um passado inerte, mas de uma temporalidade que a coloca como recurso movedor, removedor e movediço, dentro de um presente que se entrelaça ao passado. A memória é falha, lacunar, terreno às vezes pouco firme; a literatura não presta contas com precisões, acabamentos, certezas. Isso talvez justifique a ideia de uma reconfigurar a outra, bem como explique o caráter plurissignificativo de ambas.

A necessidade de registro pode ser atribuída a uma necessidade da memória. Pessoas de todas as culturas, de alguma forma, recorrem a artifícios de memória das mais variadas natureza. São paredes, pergaminhos, placas de cera, couros, monumentos, argila, dentre tantos outros materiais que serviram/servem para pôr em representação cenas, imagens do

passado. Essas representações estavam/estão a serviço da memória. Jacques Le Goff (1990) traz a compreensão de que

a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas [...]. (LE GOFF, 1990, p. 423)

Certamente, essa parece ser mesmo uma definição justa da aptidão humana para memorizar. Não obstante, por muito tempo na história do ocidente, a memória consistia numa faculdade menos elaborada, porém não menos importante para seu próprio desenvolvimento.

Na Antiguidade, a memória foi estudada e apurada de tal forma que era possível ceder a ela relevante papel intelectual e artístico, isso por conta da sua importância obtida junto à Retórica e do surgimento das mnemotécnicas. Sobre isso, Le Goff (1990) observa que

Estamos sobretudo informados sobre a mnemotecnica grega pelos três textos latinos que, durante séculos, constituíram a teoria clássica da memória artificial (expressão que a eles se deve: memória artificiosa), a *Rhetorica ad Herennium*, compilada por um mestre anônimo de Roma entre 86 e 82 a.C. e que a Idade Média atribuiu a Cícero, o *De oratore* de Cícero (55 a.C.) e o *Institutio oratoria* de Quintiliano, no fim do primeiro século da nossa era. (LE GOFF, 1990, p. 441)

Desses, optou-se destacar aqui o texto do professor de retórica romano, Quintiliano, quando ele tentou não apenas categorizar a memória dentro do sistema da retórica, mas reconhecer sua relevância política e social para a oratória romana (REZENDE, 2009, p. 23, 24.). Ele retoma em sua obra, *Institutio Oratoria*, no livro XI, capítulo 2, a antiga lenda grega – e tão revisitada por quem inicia seus estudos acerca da memória – que atribui ao poeta Simônides de Ceos a descoberta da arte da memória, pois teria sido ele o pioneiro na elaboração de técnicas para facilitar a memorização. A lenda conta que, tão logo esse poeta havia se ausentado por alguns instantes do salão em que se apresentava para determinado nobre e convidados, o teto do lugar veio a desabar, fato que deixou seus ocupantes transfigurados. A Simônides, por lembrar exatamente a posição em que cada um se encontrava, coube a missão de reconhecer os mortos aos familiares. A partir daí, o poeta de Ceos, poeta de profissão, percebeu a necessidade de trabalhar a memória através de procedimentos que a tradição denominou de mnemotécnica, esta tinha por objetivo imprimir imagens e lugares à memória.

Objetivando a oratória, Quintiliano privilegiou a memória nos seus estudos como fundamental para o bom sucesso do orador, pois a este cabia a tarefa de memorizar longos discursos e disseminá-los na sociedade da época. Era através das mnemotécnicas que isso se tornava possível. Esse sistema mnemônico, segundo Le Goff (1990, p. 423), ganha destaque devido ao fato de que essa “noção de aprendizagem, importante na fase de aquisição da memória, desperta o interesse pelos diversos sistemas de educação da memória que existiram nas várias sociedades e em diferentes épocas: as mnemotécnicas”.

A origem do nome mnemotécnica remete à Mnemosine, filha da Terra (Gaia) e do Céu (Urano), irmã, dentre outros deuses, de Cronos e Oceano, deuses que, vale observar, remetem à infinitude. *Mnemosine* é, para o mito grego, a personificação da memória. Ironicamente, o que mais é lembrado dessa deusa é sua ligação a Zeus que, tendo desejado possuí-la, gerou nela as nove Musas que seriam fonte de inspiração tanto para a arte (poetas, músicos, literatos e mais), como para a ciência (filósofos em especial).

Na *Teogonia* (escrito no séc. VIII a.C.), o poeta grego Hesíodo, logo no início do seu canto sobre o nascimento dos deuses – o que dá origem ao próprio mundo –, conta que foram as musas que outorgaram a ele a capacidade de cantar os acontecimentos passados, presentes e futuros. A elas, então, ele dedica seu prelúdio e trata do seu nascimento:

Eia! **pelas Musas começemos, elas a Zeus pai**
hineando alegam o grande espírito no Olimpo
dizendo o presente, o futuro e o passado
vozes aliando. Infatigável flui o som
das bocas, suave. Brilha o palácio do pai
Zeus troante quando a voz lírial das Deusas
espalha-se, ecoa a cabeça do Olimpo nevado
e o palácio dos imortais. Lançando voz imperecível
o ser venerando dos Deuses primeiro gloriam no canto
dês o começo: os que a Terra e o Céu amplo geraram
e os deles nascidos Deuses doadores de bens,
depois Zeus pai dos Deuses e dos homens,
no começo e fim do canto hineiam as Deusas
o mais forte dos Deuses e o maior em poder,
e ainda o ser de homens e de poderosos Gigantes.
Hineando alegam o espírito de Zeus no Olimpo
Musas olímpades, virgens de Zeus porta-égide.
Na Piéria gerou-as, da união do Pai Cronida,
Memória rainha nas colinas de Eleutera,
para oblvio de males e pausa de aflições.
Nove noites teve uniões com ela o sábio Zeus
longe dos imortais subindo ao sagrado leito.
Quando girou o ano e retornaram as estações
com as minguas das luas e muitos dias findaram,
ela pariu nove moças concordes que dos cantares
têm o desvelo no peito e não-triste ânimo,
perto do ápice altíssimo do nevoso Olimpo,
aí os seus coros luzentes e belo palácio.

(HESÍODO, 1995, vv. 36-63, grifos nossos)

Dessa maneira, cabe às Musas, filhas de Zeus e de *Mnemosýne*, a tarefa de cantar a origem dos deuses, isso por serem detentoras do conhecimento de tudo o que foi, é e será. O passado dos deuses é, assim, retomado artisticamente. Narrativa e memória coadunam-se para uma função primordial: o nascimento dos deuses e da humanidade:

Os Gregos da época arcaica fizeram da Memória uma deusa, Mnemosine. É a mãe das nove musas que ela procriou no decurso de nove noites passadas com Zeus. Lembra aos homens a recordação dos heróis e dos seus altos feitos, preside a poesia lírica. (LE GOFF, p. 438, 1990)

Daí pode-se entender que, além do poder concedido ao artista da palavra, ao personificar a memória como deusa, *Mnemosine*, os gregos já submetiam a criação alegórica à necessidade da memória. De certa forma, todos os deuses, como as artes em Hesíodo, estão ligados em sua origem à memória: não a memória que posiciona eventos num espaço de tempo, ainda não. Mas a memória que justifica, explica o princípio de tudo. E é o artista da/com a palavra que perpetua o que foi vivido, isso porque

O poeta, portanto, tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela Memória (*Mnemosyne*) através das palavras cantadas (Musas). Fecundada por Zeus Pai, que no panteão hesiódico encarna a Justiça e a Soberania supremas, a Memória gera e dá à luz as Palavras Cantadas, que na língua de Hesíodo se dizem Musas. Portanto, o canto (as Musas) é nascido da Memória (num sentido psicológico, inclusive) e do mais alto exercício do Poder (num sentido político, inclusive). (TORRANO, 1995, p. 11)

Dessa maneira, é dada ao poeta a função de ser “um cultor da Memória (no sentido religioso e no da eficiência prática)” (TORRANO, 1995, p. 11). E são as Musas, filhas da Memória, que mostram que, sem ela, não haveria arte; por extensão, o mito de Simônides completa e amplia essa função do poeta, uma vez que

O poeta é, pois um homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. É a testemunha inspirada dos tempos antigos, da idade heróica, e por isso da idade das origens. A poesia identificada com a memória faz desta um saber e mesmo uma sagesa, uma sophia. O poeta tem o seu lugar entre os mestres da verdade e, a origem da poética grega, a palavra poética é uma inscrição viva que se inscreve na memória como mármore. (LE GOFF, p. 438, 1990)

Os gregos antigos, então, pretendiam, através da palavra poética, a memória distanciada de sua especificidade efêmera. Com isso, Le Goff mostra que a arte literária e a

memória para a Antiguidade grega são indissociáveis: o poeta surge como possuidor do “dom” da memória que é garantida pela reminiscência que funciona “como uma técnica ascética e mística” (LE GOFF, 1990, p.438). A palavra poética é que concede à memória, ao manejá-la, posição especial no “saber”, tão cultuado pelos gregos.

Cabe agora observar que, com Aristóteles e Platão, a memória vai perdendo sua qualidade mítica. No entanto, memória e imaginação para os dois filósofos também constituíam juntas parte da alma e o desenvolvimento da faculdade humana de pensar dependia daquelas duas outras faculdades, isso porque a formação do pensamento só era possível, na visão aristotélica, a partir do uso de imagens mentais – correspondentes à imaginação, que seriam formadas por meio de impressões sensoriais guardadas pela memória. Sobre isso Le Goff explica que

Se, em Platão e em Aristóteles, a memória é uma componente da alma, não se manifesta contudo ao nível da sua parte intelectual mas, unicamente, da sua parte sensível. Numa passagem célebre do *Teeteto* [191c-d] de Platão, Sócrates fala do bloco de cera que existe na nossa alma e que é ‘uma dádiva de Mnemosine, mãe da Musa’ e que nos permite guardar as impressões nele feitas com um estilete. (LE GOFF, 1990, p. 439)

Ao comparar a memória a um bloco de cera, presente na alma de cada um, e por essa razão distinta de indivíduo para indivíduo, Platão reconhece a lembrança que surge da correlação entre aquilo que é percebido por meio dos sentidos e as impressões registradas anteriormente na memória. Enquanto Platão apenas metaforiza aí a memória, Aristóteles, por sua vez, verifica de fato nessas impressões da memória uma materialidade indicada no corpo: era via sentidos que se daria a produção de imagens pela memória. Aristóteles diferencia ainda “a memória propriamente dita, *a mnernê*, mera faculdade de conservar o passado, e a reminiscência, *a mcannesi*, faculdade de evocar voluntariamente esse passado” (LE GOFF, 1990, p. 439). A essa distinção entre a função armazenadora da memória atrelada à possibilidade de retomada a partir de uma vontade própria, já se poderá atribuir um dinamismo que coloca o problema da memória para além da dimensão apenas retentiva e “já incluída no tempo, mas num tempo que permanece, também para Aristóteles, rebelde à inteligibilidade” (VERNANT citado por LE GOFF, 1990, p. 440).

Tanto em Platão, quanto em Aristóteles, a memória é compreendida como parte integrante da alma, todavia, situada no campo da sensibilidade e não da inteligência. Mesmo que a metáfora platônica da memória como bloco de cera já se pudesse atribuir à perda da compreensão puramente mítica da memória, ainda não era possível a ela “fazer do

passado um conhecimento: quer subtrair-se à experiência temporal” (LE GOFF, 1990, p. 439).

Então, a memória na antiguidade pareceu corresponder a necessidades específicas reconhecidas na divinização hesiódica, na “escolarização” mnemônica, e na laicização platônico-aristotélica. Em um ou outro caso, a memória reclama necessariamente uma narrativa aos *aedos*, aos oradores que vão fazê-la desobedecendo inevitavelmente qualquer ideia de observância rigorosa da verdade em relação ao vivido, isso se se considerar o fato de que, por um lado, a memória, quando transformada em linguagem, pode facilitar a compreensão dos fatos, mas por outro, sob a perspectiva do presente, ela pode influenciar na interpretação desses mesmos fatos acontecidos.

Nisso, no que diz respeito à arte literária em relação ao entendimento da memória pelos antigos, Mikhail Bakhtin (1988), ao estudar comparativamente os gêneros epopeia e romance, aponta o caráter absoluto do passado como “traço constitutivo formal do gênero épico” (BAKHTIN, 1988, p. 405). Para o estudioso russo, o passado no mundo épico é o passado heroico nacional, trata-se da representação dos grandes feitos heroicos daqueles que antecederam e se destacaram na história nacional. O que se pode daí depreender é a relevância que tem a memória sobre a produção literária; no caso específico do mundo antigo, Bakhtin simplifica ao afirmar que é “a memória, e não o conhecimento, a principal faculdade criadora e a força da literatura antiga” (BAKHTIN, 1988, p. 407).

A memória, assim, também supõe alguma invenção, pois tal qual no mito de Penélope que constrói e desconstrói a mortalha para Laerte e vai “tecendo enganos” (HOMERO citado por RAMOS, 2011, p. 93) para atribuir novo sentido ao presente, a organização da memória também reelabora o passado e ressignifica o presente, não negando, dessa forma, lugar para a imaginação, a ficção. Os gregos antigos, de antemão, nos mostraram isso.

2.2 Memória: Pressupostos, ensinamentos

A ideia de transmissão do conhecimento sempre esteve ligada à narrativa, mesmo no mundo antigo que pretendia perpetuar seus heróis. Le Goff (1990), citando alguns pesquisadores das sociedades ágrafas, destaca a figura dos transmissores da memória, são os

especialistas da memória, homens-memória: "genealogistas", guardiões dos códices reais, historiadores da corte, "tradicionalistas", dos quais Balandier [1974, p. 207] diz que são "a memória da sociedade" e que são simultaneamente os

depositários da história "objetiva" e da história "ideológica", para retomar o vocabulário de Nadel. Mas também "chefes de família idosos, bardos, sacerdotes", segundo a lista de Leroi-Gourhan que reconhece a esses personagens "na humanidade tradicional, o importantíssimo papel de manter a coesão do grupo" (p. 429)

A esses homens-memória, nas diversas sociedades, era designada a missão de "carregar" o passado, administrando-o no presente para as novas gerações, por essa razão, talvez, a "Idade Média venerava os velhos, sobretudo porque via neles homens-memória, prestigiosos e úteis." (LE GOFF, 1990, p.449).

Na Idade Média, considerando sua cultura marcadamente ligada a valores espirituais, a compreensão da memória ganha feições demarcadas especialmente pela religião cristã, soberana no ocidente:

Cristianização da memória e da mnemotecnica, repartição da memória coletiva entre uma **memória litúrgica** girando em torno de si mesma e uma **memória laica** de fraca penetração cronológica, desenvolvimento da **memória dos mortos**, principalmente dos **santos**, papel da memória no ensino que articula o oral e o escrito, aparecimento enfim de tratados de memória (*artes memoriae*), tais são os traços mais característicos das metamorfoses da memória na Idade Média. (LE GOFF, 1990, p. 443, grifos nossos)

Como se vê, os aspectos ligados à memória na Idade Média seguem um padrão ligado ao espiritual. O destaque que é concedido para a memória dentro da religião se justifica, porventura, pelo entendimento de que a partir da manutenção do passado se garantiria a transmissão – para consolidação e manutenção – de princípios e ensinamentos cristãos. Observa-se, dessa maneira, o valor social e histórico da memória.

Não obstante, a importância da memória na Idade Média deve-se, sem dúvida, a Santo Agostinho pela valiosa contribuição em sua obra *Confissões* (escrita entre 397 e 398 d. C), especialmente no livro X, quando ele atribui intenso valor ao tema da memória, enquanto percurso a ser explorado para uma análise de si mesmo. Conhecer a si mesmo e conhecer a Deus são associações essenciais para Santo Agostinho:

Irei também além desta força da minha natureza, ascendendo por degraus até àquele que me criou, e dirijo-me para as planícies e os vastos palácios da memória, onde estão tesouros de inumeráveis imagens veiculadas por toda a espécie de coisas que se sentiram. Aí está escondido também tudo aquilo que pensamos, quer aumentando, quer diminuindo, quer variando de qualquer modo que seja as coisas que os sentidos atingiram, e ainda tudo aquilo que lhe tenha sido confiado, e nela depositado, e que o esquecimento ainda não absorveu nem sepultou. Quando aí estou, peço que me seja apresentado aquilo que quero: umas coisas surgem imediatamente; outras são procuradas durante mais tempo e são arrancadas dos mais secretos escaninhos; outras, ainda, precipitam-se em tropel e, quando uma é pedida e procurada, elas saltam para o meio como que dizendo: "Será que somos nós?"

E eu afasto-as da face da minha lembrança, com a mão do coração, até que fique claro aquilo que eu quero e, dos seus escaninhos, compareça na minha presença. Outras coisas há que, com facilidade e em sucessão ordenada, se apresentam tal como são chamadas, e as que as vêm antes cedem lugar às que vêm depois, e, cedendo-o, escondem-se, para reaparecerem de novo quando eu quiser. Tudo isto acontece quando conto alguma coisa de memória. (AGOSTINHO, 2008 p. 53, 54)

Planícies e palácios da memória devem ser percorridos pelo sujeito em busca de si mesmo; escaninhos secretos precisam ser desvendados pela recordação, necessária para um narrador à procura de Deus. A memória é, para Agostinho, um reservatório dos acontecimentos marcados, registrados anteriormente via experiências. Ela é a fortaleza dessas “inumeráveis imagens” que são convocadas à medida que são selecionadas conforme sua vontade. Pode-se dizer, então, que Agostinho apresenta uma

adaptação cristã da teoria da retórica antiga sobre a memória. Nas suas *Confissões*, parte da concepção antiga dos *lugares* e das *imagens* de memória, mas dá-lhes uma extraordinária profundidade e fluidez psicológicas, referindo a “imensa sala da memória” (*in aula ingenti memoriae*), a sua “câmara vasta e infinita” (*penetrabile amplum et infinitum*). (LE GOFF, 1990 p. 445, grifos do autor)

Além disso, em consonância com Aristóteles, Santo Agostinho coloca a memória no campo das sensibilidades, mas sem desvinculá-la do espírito e ainda atrelada à imaginação. Isso porque, seja no imaginar ou no recordar, a memória é possuidora das imagens a serem retomados pelo indivíduo e é ela que determina o conhecimento sensível, já que nela

estão arquivadas, de forma distinta e classificada, todas as coisas que foram introduzidas cada uma pela sua entrada: a luz e todas as cores e formas dos corpos, pelos olhos; todas as espécies de sons, pelos ouvidos; todos os odores, pela entrada do nariz; todos os sabores, pela entrada da boca; e, pelo sentido de todo o corpo, o que é duro, o que é mole, o que é quente ou frio, o que é macio ou áspero, pesado ou leve, quer exterior, quer interior ao corpo. Todas estas coisas recebe, para as recordar quando é necessário, e para as retomar, o vasto recôndito da memória e as suas secretas e inefáveis concavidades: todas estas coisas entram nela, cada uma por sua porta, e nela são armazenadas. Contudo, não são as próprias coisas que entram, mas sim as imagens das coisas, percebidas pelos sentidos, que ali estão à disposição do pensamento que as recorda. (AGOSTINHO, 2008 p. 54)

Agostinho trata da influência da memória para o aprendizado humano, destacando que sua inteligência, suas ideias são conduzidas pela percepção sensível. Essa interação da memória com os sentidos é resultado também da vontade do recordador, bem como a interpretação e diferenciação que ele faz sobre o que é recordado. Mesmo na ausência dos objetos lembrados, é possível reconhecer neles suas características sensíveis, isso graças ao poder da memória de guardar as diversas imagens do universo dos sentidos, melhor dizendo, “as imagens das coisas, percebidas pelos sentidos”, ou seja, ela, a memória, além de

representante desses mesmos sentidos, é condição básica para suscitá-los ao “pensamento que as recorda” e as distingue.

A análise que Agostinho faz sobre memória, enquanto retentora e organizadora dos cinco sentidos, é necessária para a realização do seu projeto primeiro, pois, para o filósofo, a memória pode funcionar como força executória de um discurso interior sustentado tanto pela razão quanto pela fé à procura de Deus e de autoconhecimento:

‘Deus não permita isto ou aquilo!’ Digo isto comigo mesmo e, ao dizê-lo, estão diante de mim as imagens de tudo o que digo, vindas do mesmo tesouro da memória e, se elas faltassem, não diria absolutamente nada disso. Grande é essa força da memória, imensamente grande, ó meu Deus, santuário amplo e sem limites. Quem lhe chegou ao fundo? E esta é a força do meu espírito e pertence à minha natureza, e nem eu consigo captar o todo que eu sou. Logo, o espírito é estreito para se abarcar a si mesmo: então onde poderá estar o que de si mesmo ele não abarca? (AGOSTINHO, 2008 p. 55, 56)

Dessa forma, “com Agostinho a memória penetra profundamente no homem interior, no seio da dialética cristã do interior e do exterior de onde saíram o exame de consciência, a introspecção” (LE GOFF, 1990 p. 446), com isso, o filósofo antecipa ao mundo reflexões que só passariam a ser estudadas séculos mais tarde, com a psicanálise: o homem é um ser fragmentado, de cujos conteúdos de memória não consegue ter o controle definitivo.

Nessa medida, as especificidades da introspecção e do exame de consciência, verificáveis nas *Confissões* de Santo Agostinho, possibilitam o estudo desse texto como uma fonte histórica e literária da abordagem intimista. De forma mais abrangente, mesmo que o conteúdo respeite a uma configuração influenciada por aspectos narrativos ligados à religiosidade, o texto literário medieval permite essa reflexão crítica pelo viés da introspecção, do intimismo tão peculiares ao que se vê na literatura moderna e contemporânea.

O que se pode entender até aqui é que a abordagem da memória na Idade Média, de certa forma, deixa uma herança para a literatura posterior que, por sua vez, mostra-se aliada desse campo, visto que as narrativas ficcionais memorialísticas, além de serem desdobramentos de lembranças articuladas ao imaginário, o que escapa ao controle racional, são representações de uma escrita íntima, hoje feita por um ser fragmentado.

Ademais, vale lembrar que ao desenvolvimento da memória, tanto antes da Antiguidade, durante ela, na Idade Média e depois dela, pode-se destacar também o desenvolvimento da escrita. Outras tecnologias inscriteveis, que vão desde pinturas, entalhes, monumentos, esculturas, museus, enfim, quaisquer sistemas e espaços de memória capazes de

fixá-la, registrá-la, tiveram também força e importância. Mas é na escrita, especialmente depois da invenção da imprensa, que a antiga arte da memória e seus exercícios de fixação memorativa vão encontrar seu declínio, logo porque a necessidade de se ter uma memória muito bem treinada foi ficando cada vez mais desnecessária considerando o surgimento de novas formas de registro que foram tomando seu lugar.

O acúmulo do saber possibilitado pela imprensa tornou possível e de forma categórica a sua difusão. Os conhecimentos tornaram-se específicos; a sociedade passou a, conjuntamente, receber as informações em larga escala. Admite-se até que “a memória coletiva tomou, no século XIX, um volume tal que se tornou impossível pedir à memória individual que recebesse o conteúdo das bibliotecas” (LEROI-GOURHAN citado por LE GOFF, 1990, p. 467).

Nesse ponto, verifica-se a função diferenciada que o aparecimento da escrita e sua consagração junto à imprensa possibilitaram à memória, isso por conta mesmo da função da própria linguagem em suas formas de manifestação que garantem a socialização dessa memória. O recurso da escrita passou a ser, então, um dos principais suportes para a memória que passou a ser fixada a partir da multiplicidade de tipos de arquivos e diversas formas documentais.

Da sua parte, a literatura teve na segunda metade do século XVIII um enorme crescimento gerado pela possibilidade da reprodução tipográfica, alcançando no século XIX seu ponto mais elevado por conta da propagação do romance. Aqui é importante destacar que por essa ocasião o “romantismo reencontra, de um modo mais literário que dogmático, a sedução da memória” (LE GOFF, 1990, p. 463). Reencontra porque, levando em conta os ideais historicistas e nacionalistas defendidos pelo romantismo, é através do seu apego ao passado, em consonância com o molde de escrita íntima medieval já mencionada, que os românticos retomam também, por assim dizer, a valorização da memória do sujeito, que é pelo romantismo supervalorizado. Esse reencontro se dá a nível mais literário por conta que, para a escola romântica, a memória serve antes como sedução, encanto, um resgate da ligação entre o indivíduo e o passado do que como motivação doutrinária em busca de verdades indiscutíveis.

No século XIX há um distanciamento da memória enquanto arte e foi justamente a imprensa a responsável por uma revolução, mesmo que compassada, no entendimento da memória pelo mundo ocidental. A literatura acompanhou essas transformações.

2.3 As novas “matérias” da memória

Duas importantes obras que têm a memória como escopo vão marcar o século XX de maneira decisiva: *Matéria e Memória*, de Henri Bergson, publicada em 1896, e os sete volumes que compõem a obra *Em busca do tempo perdido*³, de Marcel Proust. Esses textos vão servir de parâmetro nos estudos sobre a memória e sobre a literatura em diferentes áreas do pensamento – filosofia, sociologia, crítica literária, dentre outras – seja para completar, estender suas ideias, seja para refutá-las. Com os sete volumes de Proust nasce uma nova memória romanesca: a da fragmentação; com Bergson, a compreensão da memória exigiu também a compreensão das relações espírito e matéria, percepção e lembrança colocadas em função de um curso temporal contínuo, que ele denominou de *durée*.

Mesmo que não exista uma conformidade absoluta sobre a influência direta da teoria de Henri Bergson nas ideias de Marcel Proust⁴, é bastante compreensível o fato de ser lugar comum já nos estudos sobre literatura e memória a investigação da relação da monumental obra do romancista com os pensamentos do filósofo. Não fazer menção a essa relação seria desconsiderar todo um contexto histórico, no qual estão inseridos os dois franceses que, é preciso dizer, foram contemporâneos e evolvidos numa mesma “atmosfera intelectual” (ROSSETI, 2009, p.80). Em todo caso, é menos interessante para este trabalho entrar no mérito dessa polêmica, que fazer uma análise sobre como se dá a compreensão da memória, tanto para Proust como para Bergson. Para tanto, vale demonstrar como a leitura de seus textos pode apresentar possibilidades de análises estruturais e interpretativas para a construção do texto literário.

Em *Matéria e Memória*, Bergson entende a memória como capacidade natural individual. Logo no primeiro capítulo desse seu livro, o filósofo convida o leitor a desconsiderar por um instante o conhecimento das teorias que envolvem matéria e espírito para, assim, se pôr na presença de imagens.

³ *Em busca do tempo perdido* compreende ao romance de Marcel Proust escrito entre 1908-1909 e 1922 e publicado em sete volumes entre os anos de 1913 e 1927, sendo que os três últimos vieram a público após a morte do autor.

⁴ Em *Acordes e dissonâncias entre Bergson e Proust*, Regina Rossetti (2009) traz um interessante levantamento de estudiosos que formam uma polarização acerca dessa controvérsia: por um lado, os que defendem a conformidade de ideias entre os dois intelectuais, como Brincourt, Delattre, Maurois, Wilson; por outro, os que negam veementemente essa ligação, tais como Deleuze, Genette, Poulet, Ricouer. Entre essa polêmica, a autora posiciona de forma intermediária Walter Benjamin, apontando no teórico alemão um equilíbrio interpretativo para a questão: apesar de Benjamin rejeitar a direta influência de Bergson em Proust, ele não rejeita de todo uma possível ligação entre os dois.

Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza, e, como a ciência perfeita dessas leis permitiria certamente calcular e prever o que se passará em cada uma de tais imagens, o futuro das imagens deve estar contido em seu presente e a elas nada acrescentar de novo. No entanto há uma que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: é meu corpo. (BERGSON, 1999, p. 11.)

Nesse colocar-se em um mundo de imagens, mediante a percepção e a afecção, o autor situa o corpo como sendo também uma imagem, mas que se diferencia das outras por ser um centro de ações capazes de mover objetos ao seu redor, o que garante a esse corpo um privilégio diante das outras imagens que, submetidas às leis naturais, não são dotadas de afecções, não têm, como o corpo, o poder de influência sobre as outras imagens. Assim, Bergson deduz que

a dimensão, a forma, a própria cor dos objetos anteriores se modificam conforme meu corpo se aproxima ou se afasta deles, que a força dos odores, a intensidade dos sons aumentam e diminuem com a distância, enfim, que essa própria distância representa sobre tudo a medida na qual os corpos circundantes são assegurados, de algum modo, contra a ação imediata de meu corpo. (BERGSON, 1999, p. 15.)

Seguindo essa constatação, Bergson determina os objetos que circundam o corpo como refletores da ação possível deste sobre aqueles, sendo assim, a afecção se baseia nessa ação possível do corpo em relação às outras imagens, daí se dá a percepção da matéria. Nesse ponto, o autor traz duas definições: para o conjunto de imagens ele dá o nome de matéria; já a relação dessas imagens com a ação possível do corpo sobre elas, ele denomina de percepção da matéria.

Diante disso, o estudioso reflete sobre a representação da matéria questionando a crença na capacidade do cérebro de produzir representações isoladamente, de forma que a percepção serviria apenas como complemento dos movimentos moleculares do sistema nervoso. Bergson contrapõe esse pensamento com a ideia de que a percepção é função dos movimentos cerebrais dentro do corpo que preparam a reação dele diante das ações dos objetos exteriores a ele, ou seja, esses movimentos estão ligados ao mundo material.

Ainda sobre a percepção da matéria, Bergson aponta algumas lacunas nas doutrinas filosóficas do realismo e do idealismo, mas é o postulado comum a ambas que o pesquisador recusa: o preceito de ter a percepção um interesse especulativo, de ser ela o conhecimento puro. O autor assinala que essa noção de conhecimento puro pode ser contestada se se levar em conta que a percepção é dirigida para a ação, não sendo, assim, parte do interior do sujeito:

Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. (BERGSON, 1999, p. 11.)

A percepção, dessa forma, não equivale à lembrança, pois o perceber é estimulado por um elemento que está à vista, enquanto que a lembrança é a representação de um dado afastado, ausente. A percepção, então, é encarregada de ativar as lembranças por meio de elementos exteriores.

Bergson transgride a noção de percepção da memória como simples unidade acumuladora. Ele chama a atenção para a função do corpo para além de uma categoria armazenadora de lembranças, pois ao corpo o autor confere a capacidade de escolher e trazer à consciência a lembrança da qual se pode tirar proveito seja para completar ou tornar mais clara uma situação presente, o que resultará em uma reflexão final. As lembranças vêm, às vezes, com tanta intensidade que um elemento percebido por meio dos sentidos, já “impregnado de lembranças”, fica em segundo plano, são “simples ‘signos’” que servem como mote para apenas trazer, recompor à memória o passado.

A ideia de *durée* desenvolvida por Bergson (1999) diz respeito a um fluxo temporal sem interrupção, indivisível, é uma “continuidade realmente vivida, mas artificialmente decomposta para a maior comodidade do conhecimento usual” (BERGSON, 1999, p. 217). O tempo cronológico comum não encontra conformidade na proposta de Bergson, pois o tempo para ele é o da experiência interna, a percepção individual é a responsável por atingir a temporalidade; passado e presente são discernidos pelo sujeito. Nesse ponto, a teoria de Bergson é questionada pelos teóricos da memória posteriores, já que esta passa a ser compreendida como descontínua e fragmentada. É o caso de Gaston Bachelard que em *A Intuição do Instante*, publicado em 1932, apresenta uma formulação sobre a natureza do tempo contrária à ideia de duração proposta por Bergson. Bachelard acredita na relação de descontinuidade do tempo formada por instantes, pois entende que

A consciência do tempo é sempre, para nós, uma consciência da utilização dos *instantes*, é sempre ativa, nunca passiva – em suma, a consciência de nossa duração é a consciência de um *progresso* de nosso ser íntimo, seja de progresso efetivo, imitado ou, ainda, simplesmente sonhado (BACHELARD, 2007, p. 86. Citado por FILHO, 2012, p.67).

A responsável por “ligar” os instantes desconectados no tempo é a consciência. Em outras palavras, a ideia de duração defendida por Bachelard coloca o tempo como – que para Bergson diz respeito ao tempo como um todo, ou seja, o tempo nada mais é do que uma *duração* sucessiva – uma composição de instantes descontínuos: cada instante corresponde a uma unidade menor que forma o tempo e “cabe à consciência, através do hábito, destacar os fatos da vida, dando uma perspectiva de continuidade e de evolução” (FILHO, 2012, p. 67). Dessa maneira, fica identificado o caráter fragmentado do ser no tempo presente no pensamento de Bachelard.

Em todo caso, Bergson posiciona a memória como elemento responsável pelo cruzamento do espírito (intelecto) com a matéria: são as lembranças que serão capazes de esclarecer a relação corpo e alma.

Se a matéria não se lembra do passado, é porque ela o repete sem cessar, porque, submetida à necessidade, ela desenvolve uma série de momentos em que cada um equivale ao precedente e pode deduzir-se dele: assim, seu passado é verdadeiramente dado em seu presente.

Mas um ser que evolui mais ou menos livremente cria a todo instante algo de novo: é portanto em vão que buscaria ler seu passado em seu presente se o passado não se depositasse nele na condição de lembrança (BERGSON, 1999, p. 261)

Nesse sentido, a visão de Bergson é inovadora, posto que deixa transparecer a capacidade que tem o sujeito de atualizar seu passado a todo tempo, diante de novas situações, e é a memória que possibilita a esse mesmo sujeito o poder de ligar o presente ao passado apreendido enquanto lembrança. Essa atualização individual, essa possibilidade de atribuir novos sentidos às experiências vividas, se dá, segundo Bergson, no nível da consciência:

Completar uma lembrança com detalhes mais pessoais não consiste, de modo algum, em justapor mecanicamente lembranças, mas em transportar-se a um plano de consciência mais extenso, em afastar-se da ação na direção do sonho. Localizar uma lembrança não consiste também em inseri-la mecanicamente entre outras lembranças, mas em descrever, por uma expansão crescente da memória em sua integralidade, um círculo suficientemente amplo para que esse detalhe do passado apareça (BERGSON, 1999, p. 282).

Assim, é preciso que haja certa consciência no presente, uma consciência competente para posicionar experiências vividas dentro de um contexto em que os detalhes pessoais introduzidos nas lembranças formem um todo que torne o passado melhor compreendido.

Entendida como um conjunto de atualização das lembranças através de processos sensoriais, a memória transforma as lembranças-passadas, de um mundo remoto, em

lembranças-vivas de um mundo da percepção, do pensamento, da linguagem. Bergson, então, no discurso conceitual da filosofia, mostra que matéria e memória, corpo e espírito são responsáveis pela preservação do passado e deve assegurá-lo: o passado deve ser desempenhado pela matéria e imaginado pelo espírito.

Por sua vez, no discurso narrativo da literatura, nos sete volumes de *Em busca do tempo perdido*, Marcel Proust, no seu empreendimento, deu à memória e ao tempo valor temático fundamental. A memória aparece na obra também fora da concepção comum de ser apenas resultado da inteligência, e o tempo corresponderia a um tecido incessante que cria e transforma tudo e todos. Proust, assim como Bergson, cede ainda à percepção significativo valor em diversas passagens da narrativa, verificável especialmente no primeiro e último volume da obra.

A percepção, para Proust, é também advinda da experiência sensitiva, não dependente de alguma mobilização consciente, mas originária de qualquer evento que traz à consciência alguma lembrança despertada pelo o que Proust chamou de memória involuntária. Logo nas primeiras páginas do primeiro volume de seu trabalho, *No caminho de Swann* (2006), o narrador discute sobre a inutilidade de se querer obter voluntariamente o passado:

Acho bem razoável a crença céltica de que as almas das pessoas que perdemos se mantêm cativas em algum ser inferior, um animal, um vegetal, uma coisa inanimada, e de fato perdidas para nós até o dia, que para muitos não chega jamais, em que ocorre passarmos perto da árvore, ou entrarmos na posse do objeto que é sua prisão. Então elas palpitam, nos chamam, e tão logo as tenhamos reconhecido o encanto se quebra. Libertas por nós, elas venceram a morte e voltam a viver conosco.

O mesmo se dá com o nosso passado. É trabalho baldado procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência serão inúteis. Está escondido, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que esse objeto material nos daria), que estamos longe de suspeitar. Tal objeto depende apenas do acaso que o reencontremos antes de morrer, ou que o não encontremos jamais. (PROUST, 2006. p.27)

A partir dessa reflexão, o narrador de *Em busca do tempo perdido* (2006) vai direcionar o curso da narrativa para o que será parte do projeto estético do escritor francês: a possibilidade de trazer à tona um conjunto de imagens do passado via experiências do presente, via memória involuntária. Um exemplo famoso dessa concepção diz respeito à lembrança do narrador, já na fase adulta, da cidade em que passava suas férias na infância, Combray. A lembrança veio de repente, mas não sem razão, pois todo um cenário da infância ressurgiu a partir da sensação causada pelo gosto de um biscoito – *madeleine* – encharcado no chá:

E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedacinho de madeleine que minha tia Léonie me dava aos domingos pela manhã em Combray (porque nesse dia eu não saía antes da hora da missa), quando ia lhe dar bom-dia no seu quarto, depois de mergulhá-lo em sua infusão de chá de tília. A vista do pequeno biscoito não me recordara coisa alguma antes que o tivesse provado; talvez porque, tendo-o visto desde então, sem comer, nas prateleiras das confeitarias, sua imagem havia deixado aqueles dias de Combray para se ligar a outros mais recentes; talvez porque, dessas lembranças abandonadas há tanto fora da memória, nada sobrevivesse, tudo se houvesse desagregado; as formas e também a da pequena conchinha de confeitaria, tão gordamente sensual sob as suas estrias severas e devotas tinham sido abolidas, ou, atormentadas, haviam perdido a força de expansão que lhes teria permitido alcançar a consciência. Mas, quando nada subsiste de um passado antigo, depois da morte dos seres, depois da destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o aroma e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, chamando-se, ouvindo, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, levando sem se submeterem, sobre suas gotículas quase impalpáveis, o imenso edifício das recordações. (PROUST, 2006, p. 28 - 29)

Um “imenso edifício das recordações” é construído através do gosto de um biscoito molhado no chá que leva o narrador a ser tomado por uma alegria que, de súbito, o faz recordar da infância distante, da Combray distante, do tempo passado trazido sem ter sido chamado à consciência por elemento casual. O gosto do biscoito que seria o instante mediador do reencontro entre o tempo presente e o seu passado agora recuperado.

Outras passagens na obra vão acompanhar esse movimento da memória involuntária “revelando-nos o objeto oculto – Combray para a madeleine, as jovens para os campanários, Veneza para as pedras do calçamento” (DELEUZE, 2003, p. 11). Uma memória independente, acionada de repente para retomar o tempo que desapareceu e que, semelhante às almas para os célticos, continuam escondidos num cheiro, num calçamento desregular, numa árvore, na arquitetura de uma igreja. Desse modo, a memória, essencial para a narratividade, é o princípio formador do sujeito narrador de *Em busca do tempo perdido*.

O tempo em Proust (2006) só é tangível, de alguma forma, via memória e segundo um exame exterior dos acontecimentos passados. Essa verificação deve respeitar ao projeto do narrador de buscar no seu interior, as impressões guardadas nos lugares mais recônditos.

Como em Bergson, o tempo da narrativa em *Em busca do tempo perdido* (2006) não é o tempo objetivo, pois é antes um tempo que se coloca em uma linha interior, subjetiva, na qual as experiências vivenciadas são recuperadas para compreender as sensações do momento presente, isso porque, as horas e minutos na obra de Proust são construídos a partir do que se sentiu:

Com efeito, quando, passados os anos, encontramos mulheres as quais já não amamos, não está a morte entre elas e nós, quão mesmo se já não fossem deste

mundo porque o fato de que nosso amor não exista já converte em mortos às que eram então ou ao que fomos nós? [...]
Do estado de minha alma, que, aquele longínquo ano, não tinha sido para mim mais que uma longa tortura, não ficava nada. Pois neste mundo onde tudo se gasta, onde tudo perece, há uma coisa que cai em ruínas, que se destrói mais completamente ainda, deixando ainda menos vestígios que a Beleza: é a Dor. (PROUST, 2006)

A ilusória sucessão linear dos minutos e das horas não descreve o tempo na obra de Proust (2006), pois este rompe com o tempo cronológico ao dar à narrativa uma percepção subjetiva do tempo, um tempo determinado pelo presente como ponto de partida para a verificação das impressões do vivido, e também a confirmação da devastação ininterrupta que esse mesmo tempo provoca. E esse tempo, mais uma vez, é impulsionado pela memória que é o caminho percorrido ao tempo vivido que passa incessantemente e, dessa forma, dura, assim como em Bergson (1999).

A obra de Proust concede ao tempo e à memória um monumento literário esculpido através de um narrador à cata de sua organização enquanto sujeito, e sujeito temporal; em outras palavras, a partir de estratégias literárias voltadas para a composição daquele que narra e é narrado, verifica-se que o romance é fundamentado na habilidade com a qual o narrador lida com o vivido, pois não há “[...] nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela” (RICOEUR, 2007, p. 40), é como uma espécie de reconfiguração dos dados reservados, que são acionados pela rememoração. É por esse vínculo entre o temporal e o eu narrador que o autor francês engendra em sua obra uma estrutura narrativa composta pela memória.

Proust, assim, em sua obra, apontou para o que parece ser mesmo a substância que compõe uma narrativa: a memória. Ou a narrativa é uma trama cujo fio que a compõe é conduzido pelas memórias do narrador através de processos simbólicos, próprios da arte literária, processos muitas vezes carregados de artifícios astutos que agem, igualmente, em prol da compreensão do passado. *Em busca do tempo perdido* traz uma consciência temporal que em si beira o filosófico, mas não se perde de seu projeto estético literário de perceber, via arte literária, os caminhos da memória, mesmo que ela seja imprecisa, vaga, distante... O texto literário servirá, pois, como um facilitador inquestionável para a memória.

Também Paul Ricoeur (2007) trata a memória como possibilidade de remissão ao passado através do que está “arquivado”, de alguma maneira, no interior do ser.

Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar. Ninguém pensaria em dirigir semelhante censura à

imaginação, na medida em que esta tem como paradigma o irreal, o fictício, o possível e outros traços [...] (RICOUER, 2007, p. 40)

Ricoeur, ao tratar sobre a função da narrativa, observa a presença de recursos simbólicos de manipulação da memória que contribuem para a formação pessoal do sujeito. O autor defende, então, a memória individual e argumenta, retomando Santo Agostinho, que há singularidade na memória, pois a ligação original entre a consciência e o passado parece encontrar-se na memória. Sem embargo, o autor reconhece a natureza coletiva da memória e afirma que é “essencialmente no caminho da recordação e do reconhecimento, esses dois fenômenos mnemônicos maiores de nossa tipologia de lembrança, que nos deparamos com a memória dos outros” (RICOUER, 2007, p.131). Não obstante a possibilidade do sujeito de narrar sobre si mesmo, ele trará, inevitavelmente, para sua narrativa, influências externas, perspectivas do contexto em que está inserido. Dessa forma, à memória individual soma-se, intrinsecamente, a memória do grupo. O que ele objetiva, enfim, é estabelecer um diálogo possível entre a memória individual e a coletiva. Para tanto, Ricoeur retoma o cerne teórico de Maurice Halbwachs quando este vincula a memória diretamente a uma esfera coletiva, ou seja, produto da interação de um grupo ou sociedade. Para Halbwachs (2006), os indivíduos não têm a capacidade de se lembrarem sozinhos:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2006, p. 30)

Halbwachs (2006) defende que a memória pessoal de cada sujeito está indissociavelmente atrelada à memória de seu grupo que, por sua vez, é parte de um todo maior que forma o que ele classificará de memória coletiva. A memória individual, pelo que acredita Halbwachs, precisa necessariamente da memória do grupo do qual ele participa (amigos antigos e atuais, familiares, parentes...), configurando um tipo de sistema de (re)construção da memória, por meio das representações do presente, pois à percepção e imersão das vivências e valores do presente são estabelecidas comparações, reavaliações e novas impressões a partir das lembranças recuperadas do passado:

a lembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas

anteriores e de onde a imagem de outrora já saiu bastante alterada. Claro, se pela memória somos remetidos ao contato direto com alguma de nossas antigas impressões, por definição a lembrança se distinguiria dessas ideias mais ou menos precisas que a nossa reflexão, auxiliada por narrativas, testemunhos e confidências dos outros, nos permite fazer de como teria sido nosso passado. (HALBWACHS, 2006, p. 91)

Lembrar, para Halbwachs, é impregnar o passado de novas informações, pessoais e alheias. É completar e dar nova configuração ao vivido. A reconstrução do passado só é possível com a ajuda daqueles que cercam o indivíduo. À memória deste somam-se às memórias do grupo que, em cooperação, dão alguma consistência, completude ao fato lembrado. Sobre esse aspecto do processo de rememoração coletiva apontado por Halbwachs, vale acrescentar a leitura feita por Ecléa Bosi (2009):

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 ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. 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 ideias, nossos juízos de realidade e de valor. (BOSI, 2009, p. 55)

Mais uma vez se verifica a necessidade da memória enquanto mediadora do presente e do passado. Essa mediação, conforme o que é dito na passagem, é feita com alguma liberdade para se chegar à compreensão do passado, isso através de acréscimos de dados do presente a fim de dar à consciência desse mesmo presente uma reflexão sobre as percepções passadas. No texto literário, pode-se considerar para a memória, além dessa função mediadora, o papel de mote à necessidade de preencher as incompletudes, lacunas do passado com a possibilidade inventiva. Isso considerando a natureza literária enquanto exploradora da linguagem, via discurso, esteticamente elaborado, já que, a partir da recriação, da transformação do que é rememorado através da linguagem, é que se tem também a construção inventiva, ficcional.

A literatura pode promover diferentes possibilidades de percepção, considerando que o imaginário apresenta um potencial de elaboração de imagens a partir de processos simbólicos. As imagens advindas do imaginário têm poder significativo, tanto para os sujeitos quanto para o grupo ao qual pertence, isso se se levar em conta o reconhecimento da memória como elemento essencial, ligada à história individual e coletiva do sujeito que rememora.

Assim, do ponto de vista da literatura, a memória é, dentre outras possibilidades, um capital inicial, a pedra fundamental, a matéria-prima para uma leitura plurissignificativa das experiências vividas.

Como se vê, os diferentes enfoques sobre a memória acompanham a evolução e necessidades da sociedade. No geral, as diferenças de abordagem, mais no nível de sua natureza que de sua função, não determinam a memória como uma faculdade apenas armazenadora, pois a capacidade de despertar, evocar acontecimentos passados, dados arquivados na/pela memória, ganha importante papel na relação passado/presente.

Hoje, a imagem do passado tem disputado tanto – e perdido fôlego no ritmo frenético e efêmero regido pelo modelo capitalista de s(t)er – com a autoimagem do presente. Este último aspecto também sinaliza que, no decorrer da história, não foi só a virada virtual ocasionada pelos imperativos da internet a responsável por lançar aos enfoques dos estudos sobre a memória uma e outra crise que forçosamente os reatualiza, já que tantos fatores de fundo científico, político, histórico e sociológico vêm redefinindo caminhos na e para o curso das reflexões acerca da memória que, é preciso lembrar, têm longa data. E a literatura, como uma modeladora de memórias, segue acompanhando tudo isso.

3 LEMBRAR É EXISTIR: A MEMÓRIA EM A DISCIPLINA DO AMOR

Este capítulo é voltado para a análise do *corpus* da pesquisa, *A disciplina do amor* (1980), de Lygia Fagundes Telles. De início, há uma abordagem acerca da configuração da obra em questão, cuja fragmentação é alheia às estruturas tradicionais da narrativa literária. Para tanto, será levada em conta a constituição da narradora-personagem, tomando por base a própria estratégia ficcional de apresentação das suas lembranças. No tópico seguinte, será situada a relação do texto memorialístico com a representação fictícia: memória e imaginação serão analisadas como instâncias que implicam em embates acerca de categorias narrativas e noções de realidade e invenção na obra em questão. Na terceira parte, o modo como as experiências em grupo interferem na representação e interpretação individual das lembranças da narradora serão discutidos, isso quando estas são expostas a situações do presente. Serão retomados fragmentos que correspondem a conversas, situações e objetos que confirmem a estratégia ficcional da coexistência entre o eu e os outros, o passado e o presente.

3.1 A fragmentação do *Eu* e da estrutura narrativa na obra *A disciplina do amor*

Em 1980, *A disciplina do amor*, de Lygia Fagundes Telles, veio a lume. A autora já era então reconhecida por seus romances *Ciranda de Pedra* (1954), *Verão no Aquário* (1963) e *As Meninas* (1973). N' *A disciplina do amor* (ADA)⁵, Telles explora a linguagem movendo recursos estilísticos com os quais ela apresentará uma experiência estética sistematizada por uma rede de escritos intimistas, estruturados basicamente pela memória. São relatos de encontros, de desventuras e esperanças, de ilusões e amor perdidos. São registros das impressões de viagens. São ainda anotações de leituras e comentários críticos. Trata-se, enfim, de um trabalho alicerçado pela memória que seleciona dados do passado para uma avaliação deles no presente. Esses fragmentos que formam o livro, aparentemente, podem ter feição avulsa, sem relação entre si, mas, em uma visão mais ampla, são partes de um todo que busca representar as lembranças da narradora personagem.

Nesse panorama, o livro é quase todo sustentado pelo registro de experiências vividas pela narradora dos fragmentos, estes são colocados sob um ponto vista que demonstra ser sua narrativa nada mais que uma busca dos “pedaços” de existência, sobre os quais a linguagem é trabalhada para lhes dar algum sentido, alguma completude. A memória vai se

⁵ Devido à necessidade de uso recorrente do título da obra, para garantir melhor fluidez ao texto, a partir de agora, as referências a ele serão feitas por meio das iniciais “ADA”.

inscrevendo nas lembranças registradas e se estabelecendo por meio de um constructo discursivo alicerçado pela invenção. Nesse processo, a rememoração vai conduzir as divagações da consciência da narradora e constituí-la enquanto sujeito, pois, para usar as palavras de Ricoeur (2007), “quando alguém se recorda de algo, se recorda de si”.

Essa é a postura adotada pela narradora de ADA, uma escritora de meia idade, sem nome, que recorre ao passado para a realização do seu projeto de escrita: apresentar datas e fatos, símbolos e lugares, pessoas e temas, enfim, uma seleção de experiências passadas e presentes que servirão como mote para as suas reflexões, para o seu autoconhecimento como ser em si, inclusive, como escritora. No trecho a seguir, a narradora lembra a sua própria experiência no processo de escrita para refletir acerca da natureza da criação literária:

15 de outubro

O preço da criação literária seria mesmo o sofrimento? Penso na minha experiência e lembro que justamente nos instantes mais agudos das minhas atribulações eu não consegui escrever uma só palavra. Mesmo depois, na convalescença, se vinha a vontade, faltava a energia, o movimento era apenas da alma. Olhava para a minha mesa como alguém com sede fica olhando um copo d'água: quer beber mas fica rodeando o copo, faz outras coisas na frente e embora pense o tempo todo na água, não faz o gesto essencial para tomá-la. Não sei dizer se os frutos colhidos mais tarde (alguns até doces) teriam vindo dessa figueira-brava. (TELLES, 1980, p. 61, 62)

Rememorar a própria experiência como escritora é uma forma de autoconhecimento. A narradora se posiciona diante de si mesma para refletir sobre a natureza de sua produção. O questionamento que introduz o fragmento com a ideia de que o sofrimento é compensatório ao processo de escrita passa a ser revisto pela personagem a partir da recordação que ela faz dos seus momentos de maior “atribulações”, momentos nos quais ela não conseguiu “escrever uma só palavra”.

Surge, a partir daí, a necessidade de descrição da lembrança de como se dava seu bloqueio de escrita. A imagem de sua mesa de trabalho vem em meio a divagações e esse processo memória/divagação evidencia um exercício da linguagem para a construção do fragmento. A postura da narradora (uma escritora) diante da criação literária é o que dá sustento a boa parte do seu relato, este, por sua vez, tem em vista complementar a lembrança via observações feitas por sua recordadora. Ainda que esse complemento não seja decisivo, definitivo ou elucidativo – “Não sei dizer se os frutos colhidos mais tarde (alguns até doces) teriam vindo dessa figueira-brava” (TELLES, 1980, p. 62) – mesmo assim, ficam do relato da memória, os traços que vão dando forma tanto à estrutura da obra quanto à necessidade da narradora de compreender a si mesma.

Essa compreensão que é feita a partir da memória não vem como uma visão de todo fiel e completa do passado no que Beatriz Sarlo (2007, p. 57, *italico da autora*) entende por “reconstruir o passado de um sujeito ou reconstruir o próprio passado [...] implica que o sujeito que narra (*porque* narra) se aproxime de uma verdade que, até o próprio da narração, ele não conhecia totalmente ou só conhecia em fragmentos escamoteados”, isso porque o passado surge por meio, muitas vezes, da hesitação diante dele, da reflexão sobre os fatos vividos, que são vistos agora a uma distância temporal que revela as impressões de um ser que já não é o mesmo, permeado pela subjetividade que é traço fundamental na obra de Telles.

A passagem apresentada logo abaixo mostra justamente uma revelação interior da narradora, que lamenta e se mostra arrependida por não ter “dito antes” algo para alguém inominado no fragmento; diante dessa sua postura passada, ainda que esperançosa, ela se vê impotente no presente:

25 de fevereiro

Por que não lhe disse antes? Apertá-lo demoradamente contra o meu peito e dizer. Não disse porque pensava que tinha pela frente a eternidade. Só me resta agora esperar que aconteça outra vez, vislumbro esse encontro – mas vou reconhecê-lo? E vou me reconhecer nos farrapos da memória do meu eu? Peço que me faça um sinal e responderei ao código secreto na noite e no silêncio dos navios que se comunicam quando se cruzam no mar. (TELLES, 1980, p. 31)

A narradora busca, através da escrita, sentido para um comportamento passado do qual se arrepende agora. A tomada de consciência de sua própria pequenez diante da ilusão de eternidade faz com que ela reconheça seu malogro pessoal, afetivo e com que perceba sua nulidade frente ao tempo que embota a memória de seu “eu” – agora modificado, que desintegra sua própria capacidade de reconhecer aos outros e a si mesma.

O estilo intimista é revelado através dos recursos que esse mesmo estilo oferece como, a exemplo, fluxo de consciência e monólogo interior. Nesse caso, cabe observar a maneira como a narradora dá às suas lembranças um teor reflexivo e introspectivo. O trecho é um exemplo de como, no decorrer d’ADA, se dará a reprodução das reflexões da personagem, pois ao se dirigir a si mesma em busca de sua pessoa interior traz a revelação de suas perturbações, angústias, dúvidas que surgem quando ela se coloca diante das lembranças recuperadas.

Apesar dessa especificidade íntima dada às narrações na obra, as experiências expostas não se limitam à análise individualista da existência do ser, pois têm alguma natureza universal, uma vez que é dada relevância aos detalhes que, por ventura, podem

parecer insignificantes, mas que sugerem a descoberta de grandes temas da existência humana: a morte, o medo, a loucura, o egoísmo, a solidão, o amor em suas diversas facetas. Sobre isso, Auerbach diz que

confere-se menos importância aos grandes pontos cruciais externos e aos grandes golpes do destino, julga-se que são menos capazes de fornecer algo de decisivo acerca do tema; existe, por outro lado, a confiança de que em qualquer fragmento escolhido ao acaso, em qualquer instante, no curso da vida está contida e pode ser representada a substância toda do destino. Confia-se mais nas sínteses, que são obtidas mediante o exaurimento de um acontecimento quotidiano, do que num tratamento global cronologicamente ordenado, que persegue o tema do princípio ao fim, empenhado em não deixar de fora nada exteriormente essencial e que salienta energicamente as grandes mudanças do destino como se fossem articulações do acontecer. (AUERBACH, 2002, p. 493)

Auerbach destaca a narrativa que dá maior relevância ao pormenor, o que não quer dizer necessariamente que esse tipo de escrita se concentra no trivial, pelo contrário, o aparentemente banal, os fatos cotidianos vividos pelas personagens provocam um efeito intenso ao desencadear, do seu mundo interior, revelações sobre elas mesmas e sobre os outros, fazendo com que adotem um novo posicionamento diante da vida.

Nessa direção, em ADA, os grandes contextos políticos e sociais, apesar de serem, eventualmente, percebidos no decorrer dos relatos apresentados, não são, exatamente, a meta dessa obra que não tem como objetivo os grandes desfechos narrativos, mas representar como fatos cotidianos vivenciados, repercutem no interior da personagem-narradora. Além disso, esses acontecimentos na obra não respeitam uma concomitância com a temporalidade linear, pois o tempo n'ADA não é o da sucessão dos fatos exteriores ou da história: “o que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais” (AUERBACH, 2002, p. 487).

Desse modo, a exploração de um pormenor supera por vezes, na obra ora analisada de Lygia Fagundes Telles, quaisquer intenções de representação de uma realidade objetiva e completa do passado, pois o que se verifica é a busca de compreensão das circunstâncias particulares desse passado. Assim, preencher o presente de lembranças para lhes dar alguma possibilidade interpretativa é o que será, amiúde, flagrante no livro.

No relato a seguir, diante do fato corriqueiro de enfrentar filas, a personagem volta a uma cena da infância, quando frequentava a vida regrada da escola de freiras, para contextualizá-la ao presente, no qual vive agora o ritmo fastigioso da vida urbana. O

fragmento é nomeado por um verso do *Hino Nacional* que retoma *A canção do Exílio* de Gonçalves Dias:

Nossos campos têm mais flores

Nunca senti a vida monótona, nem mesmo quando frequentava a escolinha de freiras dirigida por madre Mônica. Todas se vestiam igual, os chapelões engomados com a mesma proa dos veleiros, as almôndegas com o mesmo gosto dos quiabos. As poesias que a gente devia decorar para as festas também eram sempre as mesmas, versos que dizem que nosso céu tem mais estrelas, nossa vida, mais amores. E os campos. Não mencionam nossas ruas, especialmente essa Rua Barão de Itapetininga (um brasileiro ilustre) onde roubaram minha carteira e meus documentos. Entro na fila infinita da papelada e a fila avança num silêncio tão conformado que chega a ser inquietante. Uma virtude raríssima se desenvolve no nosso povo afeito a esse tipo de mecanismo que faz parte do sistema, virtude modesta como uma flor miúda que ninguém plantou e à qual ninguém dá atenção: a paciência. Vejo as caras concentradas das pessoas que já vieram ontem e terão que voltar amanhã e penso que o paulistano é antes de tudo um forte. Mas cansa. (Telles, 1980, p. 65)

A disposição simultânea do relato da infância com a vida presente deixa evidente que essa estratégia de sobreposição temporal, quer demonstrar como presente e passado se imbricam, se completam. Diante da experiência cotidiana de enfrentar uma fila, a lembrança do tempo de escola vem à tona, de modo que a narradora-personagem expõe suas impressões sobre o fato rememorado.

A recordação da vida escolar regrada, repetitiva, de natureza inalterável, configuração própria da formação religiosa, é confrontada com o agora, com o ritmo organizacional da sociedade moderna que “multiplica horas mortas que apenas suportamos: são os tempos vazios das filas, dos bancos, da burocracia, preenchimento de formulários...” (BOSI, 2003, p. 24). Para Ecléa Bosi (2003), esses “tempos mortos” são produtos da sociedade industrial que ofusca a subjetividade perceptiva do indivíduo, pois este, agora submetido à “rapidez e descontinuidade das relações vividas” (BOSI, 2003, p. 24), vê o mundo de maneira menos nítida.

À medida que a narradora apresenta, de forma particularizada, cenas rememoradas: vestimenta sempre usada pelas freiras, o gosto igual da refeição e da repetida atividade de gravar os mesmos versos nas festinhas as escola, nota-se, antiteticamente, o embotamento no olhar da narradora ao refletir sobre o presente, pois ela já não identifica com as pessoas na “fila infinita da papelada”, visto que elas são substituídas metonimicamente no texto pelos papéis da burocracia. A mesma burocracia que dita o ritmo de “silêncio tão conformado” na fila que avança sem rostos definidos, mas semblantes fastidiosamente uniformizados e ofuscados na concentrada paciência à custa aprendida. São as mesmas “caras” que da

memória da narradora só cabe a recordação de que vieram no dia anterior e a consciência de que voltarão no dia seguinte para a mesma monotonia que hoje a angustia.

O título do fragmento alude a novos campos, representados pelas metrópoles e suas filas sem fim; e a novas flores: as pessoas com suas paciências “que ninguém plantou”. A inquietação da narradora diante da monotonia da fila provoca uma revisão do seu passado, da educação das freiras – uma rotina invariável, mas suportável – e dos versos da *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias – repetidos e carregados pelo idealismo romântico da terra natural, bela e acolhedora –, que “Não mencionam nossas ruas”, da violência urbana de São Paulo, há aqui a referência ao contraste entre as antigas ruas com as do cotidiano massacrante do paulistano.

A narradora faz ainda uma alusão a *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, obra na qual o homem sertanejo aparece como *antes de tudo, um forte, mas permanentemente fatigado*. Já não é mais o sertanejo de Euclides que é afligido pelos estorvos de uma vida miserável do interior muito pobre, pois também o indivíduo citadino tem que conviver com os conflitos morais, sociais e afetivos que impedem ou afetam, em diferentes níveis, o seu equilíbrio psicológico.

A composição desse relato sinaliza um sistema que se repetirá ao longo da obra: uma simultaneidade entre passado e presente. Todavia, esse dual não se configura em divagações saudosistas que superestimam o passado, porque do presente se arrecada elementos que possibilitem um confronto, uma revisão comentada do passado a fim de reorganizar as experiências e garantir a manutenção desse passado a partir dos novos significados atribuídos a ele sob a perspectiva do presente. Nesse aspecto, é possível dizer que o tempo n’ADA é essencialmente composto por uma “dupla temporalidade”, considerando que o momento da narração “é a própria condição da rememoração: é sua matéria temporal, assim como o passado é aquela matéria temporal que se quer recapturar” (Sarlo, 2007, p. 58). Então, n’ADA, os fatos vividos (pela narradora e pelos os que interagem com ela) situam-se sob a perspectiva do presente, a partir de uma configuração textual em que o relato pessoal se sobressai, mantendo como ponto central as lembranças, pois “o núcleo do testemunho é a memória” (Sarlo, 2007, p. 58). E ainda: o sujeito que narra e conta sobre si mesmo aproveita dessa composição textual o seu caráter subjetivo.

O tom confessional, introspectivo da obra se revela, dessa maneira, através de uma estrutura narrativa que se aproxima da forma de diário íntimo. Isso considerando que

O diário íntimo é um dos gêneros da literatura de introspecção, ele é de cunho subjetivo e confessional. Nele estabelece-se o espaço da palavra de um sujeito, que se volta para si mesmo, num mergulho no eu, em busca de autoconhecimento através da análise das experiências vividas, ou, também, em busca de alívio, à medida que ele objetiva sua vida num plano artístico. (MARTINS, 2013, p. 129)

Por esse caminho, é mantida n'ADA uma relação estrutural na qual a escrita da narradora respeita o grau subjetivo do gênero diário pessoal, com o qual ela, enquanto sujeito que quer se autoconhecer, também utiliza de sua vocação – como se sabe essa narradora é também uma escritora – para dar feição estética às vivências apresentadas e avaliadas. Nesse ponto em que se posiciona a narradora, é importante observar que

o narrador é também um manipulador, pois dá ênfase para aquilo que lhe convém e coloca a franqueza e a convicção daquilo que é narrado em constante suspeita, evidenciando um discurso que não é inabalável. A presença deste sujeito enunciador é revelada através das escolhas que ele faz ao longo de sua narrativa, iluminando certos pontos e deixando à sombra outros. (MARTINS, 2013, p. 128)

O narrador, então, tem liberdade para relatar as experiências de outra maneira, pois ele pode manipular os fatos valendo-se ainda da intervenção do imaginário. Isso porque o passado, ao ser rememorado, não tem compromisso com o vivido em sua extensão exata tanto no que diz respeito à fidelidade dos fatos narrados quanto à demarcação precisa e coerente da sua sequência temporal. Dessa forma, n'ADA

A rememoração não persegue uma linearidade, porque os pontos do nosso existir (lembranças) não acompanham a linha sucessória da vida, como rege o pensamento tradicional. No entanto, a memória é pensada em torno de um ponto crucial, o da existência [...]. (SANTOS, 2015, p. 48)

Ademais, a narradora dispõe, por extensão, de outra liberdade que extrapola, inclusive, ao gênero diário, posto que não tem compromisso direto com a ordem cronológica do calendário, e mesmo que haja no livro relatos datados que obedecem certa sequência, esta é, por vezes, n'ADA, intercalada por fragmentos avulsos sem especificação de datas e nem continuidade em nível de conteúdo, o que aponta para uma estrutura não linear da obra. São lembranças que irrompem de forma espontânea, por vezes, incompletas, irregulares.

Esse tipo de organização textual, regido em parte por uma sequência diarística e por outra guiada pela fragmentação descontínua de eventos, deixa ainda mais claro que a narradora está a serviço da memória. Assim, mais vale na obra a possibilidade de garantir um tecido textual que dê suporte não apenas à exposição do cotidiano da personagem-narradora, mas também à apresentação de suas perspectivas e crenças.

Dessa maneira, a obra é híbrida, na medida em que intercala entre os registros do cotidiano trechos de livros, contos, diálogos, delírios, confissões e mais. Por essa razão, a obra aponta para uma estratégia narrativa pertinente à pretensão do testemunho de si e do grupo, por meio da fragmentação.

Da não linearidade do ato de rememorar, abstrai-se, então, a possibilidade de fragmentação do discurso que busca “juntar os cacos” para obter alguma compreensão sobre o vivido. Isso porque "na impossibilidade de possuir o inteiro, já que o tempo o desfez, guardamos seus fragmentos, deixamos seus vestígios, organizando, assim, nossa coleção fragmentada" (GENEROSO, 2010, p.231).

Uma coleção de fragmentos estrutura essencialmente ADA, fragmentos da memória, fragmentos das existências, as dos outros e a da narradora em busca de si mesma, consciente, pois, da sua própria fragmentação:

12 de fevereiro

Me vejo dividida em duas, eu e a outra que se fragmentou e que está tentando agora unir os pedaços do que foi um todo e se repartiu. Pergunto se isso seria loucura. Essa impossibilidade de ordenar o que se desordenou. Como o vento soprando numa mesa de papéis avulsos que se soltam no ar e se perdem no chão, debaixo dos móveis, por entre os objetos – há um pedaço escapando pela janela, cuidado!
A mente fragmentada. Ela está contida inteira neste fragmento que consegui captar. Está neste fragmento e está num outro mais adiante, se dividiu [...] (TELLES, 1980, p. 141)

Nesse trecho, a narradora é ciente de sua situação conflitante. Angustiado diante dela mesma, vê-se dividida, fragmentada, logo, incapaz de escrever a totalidade de seu próprio ser. No entanto, ainda assim ela insiste em manter a tarefa na qual ela, ao reconhecer sua própria existência fragmentada, termina por explicar, justificar a necessidade de empreender seu projeto de recomposição de si mesma.

Voltado para a análise da personagem no romance, Antonio Candido traz uma perspectiva dessa categoria como ser fragmentado, sinalizando que

A noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário. Esta impressão se acentua quando investigamos os, por assim dizer, fragmentos de ser, que nos são dados por uma conversa, um ato, uma sequência de atos, uma afirmação, uma informação. Cada um desses fragmentos, mesmo considerado um todo, uma unidade total, não é uno, nem contínuo. Ele permite um conhecimento mais ou menos adequado ao estabelecimento da nossa conduta, com base num juízo sobre outro ser; permite, mesmo, uma noção conjunta e coerente deste ser; mas essa noção é oscilante, aproximativa, descontínua. Os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados. (CANDIDO, 1998, p. 56)

A criação passa pela ideia que se tem da condição do ser, se essa ideia é a de uma existência fragmentária, incerta, insegura, características do mundo contemporâneo, no texto literário ela é reconduzida pelo autor, num esforço de trazer alguma composição coesa e completa dessa condição. Entretanto, como percebe Candido (1998), nem sempre essa tentativa de (re)composição do outro é completa, pois é “oscilante, aproximativa, descontínua” (p. 56); se o “outro” é um ser de natureza misteriosa, o texto literário, por vezes, quer alcançar esse mistério, mesmo sem a pretensão primeira de desvendá-lo, pois, com algum esforço, quer apenas sublinhá-lo. É o que ocorre na cena abaixo quando a narradora registra um momento vivido com um personagem, e o que era para ser um momento aparentemente simples, acaba por revelar uma angústia profunda:

18 de março

Ele estava com um livro na mão mas não lia, olhava em frente, quieto. Perguntei o que ele estava olhando. ‘Estou olhando aqui dentro de mim mesmo’ – ele respondeu. E o que você está vendo é bonito? – eu quis saber e seus grandes olhos esverdeados estavam úmidos e neles, como num espelho, vi refletido o seu interior. Fui saindo na ponta dos pés. (TELLES, 1980, p. 40, 41)

É a natureza misteriosa do outro que merece um registro feito em um 18 de março, é a descoberta da inquietude do outro que supera a necessidade de revelar um quadro aparentemente simples. A única intenção que sustenta esse trecho é a revelação da impressão de um olhar, bem como a reação que esse olhar provocou na narradora. Nenhuma caracterização física, nenhuma localização espacial exata, tudo o que se tem sobre esse “ele” é o relato desse encontro de uma e outra existência angustiante, é a revelação secreta, um pacto silencioso.

O que fica dos outros na narradora, no decorrer d’ADA, é justamente o que eles têm a revelar de mais profundo, secreto, repartido. Para Candido (1998),

na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. (p. 58)

Se a vida se mostra ou se impõe fragmentada, a representação dela assimilará essa condição. Através da escritura, os personagens dessas narrativas querem dar significação a sua própria existência, buscam atribuir algum sentido à vida ou mesmo a ausência dele, e isso

utilizando o passado como ferramenta necessária para descortinar seu papel em meio à configuração social da qual fazem parte.

É, então, por meio da angustiante consciência de existir que a memória da narradora d'ADA ditará a sequência de suas lembranças de infância, juventude e maturidade. São os acontecimentos, suas experiências de vida, selecionados aleatoriamente, ou não, que guiarão suas reflexões, levando em conta que

[...] na escrita da memória há um trabalho organizador em torno das reminiscências, de modo a favorecer a construção de uma lógica coerente e consistente, por meio de associações e interpenetração de diferentes conteúdos de memória [...] (SANTOS, 2015, p. 48).

Nessa perspectiva, é possível verificar um aspecto importante acerca do sujeito que narra suas reminiscências que diz respeito “ao trabalho organizador” dessas lembranças, pois a narradora trabalha nos acontecimentos que singularizam sua vida ao ponto de reorganizá-los internamente de modo que, ao menos para si mesma, dentro de sua própria dispersão, haja alguma coerência para a sua própria realidade a partir dos episódios singulares que compõem sua trajetória de vida.

A conotação subjetiva reflexiva que se dará aos eventos recolhidos da memória colocará, dessa forma, a realidade sob o controle da linguagem literária que tem a seu favor os mecanismos necessários para enriquecê-la esteticamente pela perspectiva da criação imaginativa.

Sabedora disso, Lygia Fagundes Telles opera com os recursos da linguagem literária e cede à narradora de ADA o poder de “inventar” datas “por meio de associações e interpenetração de diferentes conteúdos de memória” (SANTOS, 2015, p. 48). Isso só confirma que n'ADA tem-se configurada uma literatura que representa essencialmente o íntimo do sujeito que narra a si mesmo e, eventualmente, aos outros, objetivando alguma revelação da vida pretérita de um eu desnudado no presente pelo potencial ofertado pela linguagem subjetiva do discurso memorialístico, pois

dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formulação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmos: a nossa vida, com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia; o mundo em que vivemos, tudo isso tentamos incessantemente interpretar e ordenar, de tal forma que ganhe para nós uma forma de conjunto, a qual, evidentemente, segundo sejamos obrigados, inclinados e capazes de assimilar novas experiências se nos apresentam, modifica-se constantemente de forma mais rápida ou mais lenta, mais ou menos radical (AUERBACH, 2002, p. 494).

Nesse ponto, n'ADA, a personagem volta ao passado e registra as impressões do seu próprio cotidiano, revelando-o por meio da escrita. Entende-se, dessa forma, que a narradora desvela, “através da perspectiva temporal”, “algo da simbólica sempiternidade do acontecimento fixado na consciência rememorante” (AUERBACH, 2002, p. 490), em outras palavras, os acontecimentos passados têm duração significativa contínua a partir da percepção subjetiva que os revive a fim de dar-lhes novas conjecturas, isso porque

Liberada das diversas prevenções de outrora, a consciência vê as suas próprias camadas passadas, com o seu conteúdo, de forma perspectiva, confrontando-as constantemente entre si, liberando-as da sua sequência temporal exterior, assim como da significação mais estreita e dependente da atualidade que pareciam ter em cada caso. (AUERBACH, 2002, p. 488)

O passado revisitado pelo sujeito que rememora não mais fica alheio à possibilidade avaliativa de um acontecimento que, no tempo presente em que é vivido, é impedida. Dessa maneira, o distanciamento temporal dos fatos possibilita um alargamento interpretativo deles.

No texto que introduz ADA, por exemplo, intitulado “Os gatos”, vão já antecipadas as intenções da narradora em recorrer ao passado para atualizá-lo junto ao presente. Ela inicia a passagem com uma reflexão acerca do comportamento do gato em geral. Essa reflexão só é possível por meio da retomada de uma fábula que a personagem conheceu na infância:

Eu pensava naquela fábula da infância: é que Deus Nosso Senhor pediu água ao cachorro que lavou lindamente o copo e com sorrisos e mesuras foi levá-lo ao Senhor. Pedido igual foi feito ao gato e o que fez o gato? O fingido escolheu um copo todo rachado, fez pipi dentro e dando gargalhadas entregou o copo nojento na mão divina.

Acreditei na fábula, na infância a gente só acredita. Mais tarde, conhecendo melhor o gato, descobri que ele jamais teria esse comportamento, questão de feitio. De caráter. Ele ouviria a ordem e continuaria deitado na almofada, olhando. Quando se cansasse de olhar, recolheria as patas como o chinês antigo recolhia as mãos nas mangas do quimono. (TELLES, 1980, p. 9)

A partir do retorno à fábula da infância é possível verificar um confronto de diferenças entre o que se acreditou e o que se acredita agora, e a “diferença maior, e inevitável, está no teor das ideias e das reflexões sugeridas pela nova leitura” (BOSI, 2009, p. 57) que a narradora faz da pequena história. O gato da infância, debochado, mau caráter, já se tornara naquela altura no gato “caviloso” (TELLES, 1980, p. 10), na sua de gata estimação, Iracema, que marcaria sua vida definitivamente: “Outras casas, outros bichos, mas aquela Iracema. Vejo-a em pensamento arranhando o vidro da janela, tentando entrar e peço-lhe perdão pela janela fechada. E por aquela nossa briga, quando me deu as costas e ficou

olhando a noite.” (TELLES, 1980, p. 17). A ideia do gato da infância contrasta com a imagem do gato da juventude representado agora pela consciência de uma narradora examinadora de partes selecionadas de um passado de experiências que vão complementando sua existência.

Os relatos e personagens presentes n’ADA, inseridos em contextos culturais e sociais dos quais pertence a narradora-personagem, guiam sua escrita para a tentativa de reestruturação dela e de sujeitos fragilizados, arruinados frente a situações encadeadas por traumas, angústias, privações, dores e distanciamentos espaço-temporais que dão forma à existência fragmentada desses sujeitos, e essa tentativa se dá por meio da escrita literária.

Dessa forma, o recurso principal encontrado n’ADA para representar como funciona o desempenho da memória é o da fragmentação. A narradora vai e volta num movimento entre o presente e o passado, o que resulta em um discurso inacabado ao qual ela passa a acrescentar novas informações aos fatos acontecidos. À medida que o passado se aproxima, o presente mantém uma distância necessária para o efeito pretendido na narrativa, dessa forma, é a técnica de escrita fragmentária que a narradora vai recorrentemente construir e modelar esse movimento de vai e vem da memória.

3.2 Imaginação e memória como atos da escrita pessoal em *A disciplina do amor*

Em defesa da natureza da memória, Paul Ricoeur (2007) situa a compreensão análoga entre memória e imaginação como problemática. O filósofo argumenta que a imaginação tende a dificultar “a ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória” (RICOEUR, 2007, p. 26), e sinaliza que essa complicação em delimitar a fronteira entre os dois termos, tem enfoques desde a tradição filosófica grega:

O problema suscitado pela confusão entre memória e imaginação é tão antigo quanto a filosofia ocidental. Sobre esse tema, a filosofia socrática nos legou dois *topoi* rivais e complementares, um platônico, o outro aristotélico. O primeiro, centrado no tema da *eikōn*, fala de representação presente de uma coisa ausente; ele advoga implicitamente o envolvimento da problemática da memória pela da imaginação. O segundo, centrado no tema da representação de uma coisa anteriormente percebida, adquirida ou aprendida, preconiza a inclusão da problemática da imagem na lembrança. É com essas versões da aporia da imaginação e da memória que nos confrontamos sem cessar. (RICOEUR, 2007, p. 27).

Associar a memória à imaginação, desse modo, não apenas provoca uma dificuldade de entendimento, como torna também difícil a separação de outros conceitos como lembrança, imagem, memória, fantasia. Sendo assim, se memória e imaginação têm já conflituoso embate

conceitual dentro dos estudos filosóficos, na criação literária, é forçoso salientar, essa e outras problemáticas também são geradas pelo tema.

Considerando o caráter dos escritos fundamentados essencialmente pela memória, seria possível classificar esse tipo de obra como apenas memorialística e não de ficção. Daí se observa o aparecimento de outros aspectos divergentes que são comuns aos textos de escrita pessoal, confessional, como a questão da autoria e verossimilhança que mobilizam conflitos dentro da crítica literária, isso quando esta tenta delimitar até que ponto categorias narrativas como narrador, autor e personagem se entrecruzam, ou ainda, como história e ficção, vida e arte formam um todo que torna qualquer tentativa de distinção entre essas instâncias um duro empreendimento. Em todo caso, vale lembrar que, dentro dos estudos literários, biografia e ficção são instâncias que se posicionam frente a frente e é nesse limite que está o centro das discussões desses estudos sobre o que é memória e imaginação.

A construção narrativa, enquanto extensão ficcional da memória inventiva, ao relatar o vivido, não deixa de ser criação, reinvenção. Nessa perspectiva, é relevante considerar que a “experiência transforma-se em ficção na medida mesmo em que a escritora decanta no íntimo as etapas vividas com a plenitude de uma sensibilidade fora do comum, de uma imaginação avassaladora, de uma escrita que se amolda [...] à linguagem do seu tempo” (MOUTINHO, 2010, p. 203). Dessa forma, a narradora de ADA sinaliza no epílogo:

Essa história é muito antiga, lembra? Joãozinho e Maria foram levados à floresta e lá entregues à própria sorte (morte) pelos pais que planejavam o horror diante do fogão com o caldeirão vazio. As crianças ouviram a conversa, encheram os bolsos com grãos de milho e foram deixando cair os grãos – nítida trilha amarela marcando o caminho de volta. Inventei datas que fui deixando cair por estas páginas assim ao acaso e agora não sei quais são as inventadas e quais são as reais. Debruço-me sobre algumas para examiná-las de perto e a proximidade as torna singularmente mais distantes. (TELLES, 1980, p. 145)

Ao retomar a história infantil de João e Maria, já se pode atribuir a importância dada por ela ao ato de registro da memória. Marcar o caminho com grãos de milho foi a estratégia encontrada pelos irmãos para obter algum controle sobre a memória, a fim de resguardar-se do esquecimento do caminho de volta para casa, de volta para a lembrança do bom pai e até mesmo de volta para o confronto do “horror” da madrasta ruim. Escrever sobre o passado n’ADA é não descuidar da memória, é, aliás, também manipulá-la de forma a reinventá-la, desnudar “este mundo com tudo o que ele tem de bom. De ruim.” (TELLES, 1980, p. 109), ou seja, fazer dos dados da memória objetos da imaginação.

Dessa maneira, ao ponderar acerca de sua própria escrita, a narradora demonstra a atitude de flexibilidade rememorante que só confirma a sua vontade de aproximação da memória com a invenção, isso dentro de um sistema que a própria narradora elegeu como mais conveniente ao projeto de escrita que ela defende: “Inventei datas que fui deixando cair por estas páginas assim ao acaso e agora não sei quais são as inventadas e quais são as reais” (TELLES, 1980, p. 145). Pode-se entender que o caráter metalinguístico presente nesse trecho surge como um recurso estilístico com o qual a narradora deixa claro seu objetivo de delimitar a memória, mas também destaca que, em face dos fatos relatados, ela não se afasta do olhar inventivo que lança sobre eles.

Esse método de representação da memória escolhido pela narração de ADA pode ser ilustrado no excerto a seguir, quando a narradora retoma uma experiência da infância na qual sua atividade de escrita foi colocada em evidência:

25 de dezembro

Vejo o Menino Jesus do presépio e o seu cheiro é o mesmo da malinha de couro com os cadernos de escola, o estojo de lápis e o lanche embrulhado no papel de pão. A alegria excitante porque proibida: escrever minhas invenções nas últimas páginas do caderno de desenho que era o mais grosso de todos, copiá-las lá no fim do caderno para ninguém achar, *ninguém* era a dona Alzira. O sentimento de pecado e prazer que me tomava quando via os touros cobrindo as vacas no pasto — essa exaltação culposa me possuía ao escrever as histórias nas páginas proibidas. Que dona Alzira acabou descobrindo: “Por que você andou fazendo aqui esses rabiscos?” — me interpelou, sacudindo na mão o caderno. Pela primeira vez a enfrentei e respondi com firmeza que não eram rabiscos mas meus escritos, que tive que copiar porque senão esquecia.

Na minha inocência, eu já sabia por instinto o que viria a ficar tão claro mais tarde: que a obsessão da permanência é inseparável da criação. (TELLES, 1980, p. 114, 115, itálico da autora)

O processo criativo desse fragmento é dividido em três etapas evidentes: o despertar de um dado da memória a partir de outro dado do presente, o relato da lembrança permeado por impressões particulares e o exame dessa cena, feito a certa distância temporal. Depois de vir à tona a lembrança, o trajeto textual é formado pela interioridade da narradora que desenvolve, pela manipulação da informação lembrada, o relato sobre o ato de escrever histórias em seu caderno de desenho, ato que é censurado pela “dona Alzira”. Essa interioridade é confirmada tanto por acréscimos à narração da lembrança como em “a alegria excitante porque proibida”, quanto pela quebra da unidade narrativa em “O sentimento de pecado e prazer que me tomava quando via os touros cobrindo as vacas no pasto — essa exaltação culposa me possuía ao escrever as histórias nas páginas proibidas”, pois se trata de uma sobreposição de impressões vividas e articuladas entre si: a felicidade, o prazer

clandestino que a narradora sentia no esforço empreendido para esconder seus escritos no final do caderno escolar é comparado à sensação de “transgressão” reconhecida na sua confissão quando admite que o coito de animais lhe traz prazer.

O detalhamento das impressões da personagem diante do fato narrado no fragmento não deve desviar o propósito geral do trecho que é, mais uma vez, um exercício metalinguístico no qual o fluxo narrativo se afunila para a representação da relação memória e capacidade imaginativa, e essa relação só é possível pelo movimento de ir e voltar do passado (da inocência da infância) ao presente (de onde se pode ver o passado “tão claro”). Para Deleuze (2006), a memória recompõe eventos particulares pela diferença que a “impressão qualitativa da imaginação” (p.113) concede a esses eventos. Então, se a “permanência é inseparável da criação”, como sentencia a narradora, é porque não há como evitar que, de algum modo, sejam acrescentadas às lembranças uma proporção de impressões imaginativas por parte de quem narra.

Nesse ritmo, em ADA a escrita potencializa a atividade da memória. Na passagem abaixo, a narradora cede mais uma vez ao expediente metalinguístico para tratar acerca do seu ato de escrita, mas desta vez, ela condensa em breves linhas o que define sua experiência do ato de escrita e se vê dividida em três:

Comecei a escrever estes fragmentos: fiquei sendo a narradora que me focaliza e me analisa mas sempre através de uma intermediária que seria o terceiro lado deste triângulo. Fica simples, somos três. Perfeito o convívio entre nós porque a intermediária é discreta, tipo leva-e-traz mas sem interpretações. (TELLES, 1980, p. 107, 108)

“Estes fragmentos” são suas lembranças e seu posicionamento diante deles sinaliza que até mesmo a composição da personagem narradora dentro d’ADA é ficcionalizada, de modo a respeitar o delineamento fragmentário contido na obra. Ao descentralizar sua própria voz e nomear outras duas através do exercício metalinguístico e fictício nesse espaço confessional que é a escrita, a narradora evidencia que a memória pode ser interpretada, e isso dentro do projeto estético no qual as lembranças aparecem para a consciência de um sujeito cindido até no ato da escrita de suas próprias experiências. Assim, a atualização das experiências pessoais que pretende a reconstituição do ser enquanto pessoa faz com que a narradora se retire para assumir um perfil de observadora de si mesma quando diante da necessidade de inscrição da sua memória.

A observação de si mesma e a relação realidade/imaginação, permite trazer aqui Jean-Paul Sartre (1996) quando ele indica ser a possibilidade de imaginar uma intenção de

uma consciência imaginante detentora do poder de criação do irreal que tem como resultado o imaginário. Para o autor, uma imagem é produto da relação do objeto com a consciência, assim, “os dois mundos, o imaginário e o real, são constituídos pelos mesmos objetos; só variam os agrupamentos e a interpretação desses objetos” (SARTRE, 1996, p. 37), dessa maneira, os objetos do real passam por uma recondução imaginária de ordenação e sentido que é realizada pela consciência rememorante. O trecho a seguir d’ADA, representa figurativamente essa relação entre os dois mundos analisados por Sartre (1996):

“E eles têm alguma relação entre si?” – perguntou-me A. M. Respondi-lhe que são fragmentos do real e do imaginário aparentemente independentes mas sei que há um sentimento comum costurando uns aos outros no tecido das raízes. Eu sou essa linha. (TELLES, 1980, p. 114)

“Essa linha” é a “consciência imaginante” de que fala Sartre, pois o “que define o mundo imaginário, tanto quanto o universo real, é uma atitude da consciência” (SARTRE, 1996, p. 37) que se apropria dos objetos e é capaz de modificá-los. Assim, objetivando a compreensão do ponto de encontro entre os pares passado e presente, real e imaginário, a distinção que faz a narradora dela mesma frente ao ato de escrever, delimita, sobremaneira, a relação de dependência entre eles.

Indo um pouco mais adiante, textos que têm a presença marcante da memória podem suscitar também questionamentos que dizem respeito à necessidade de classificações categóricas do que sejam a autora, a narradora e a personagem. Luiz Costa Lima (1991) aponta que o autor, mesmo no texto memorialista, se configura em um sujeito ficcional. Logo, é importante frisar, obras marcadas pela memória não são, afinal, necessariamente autobiográficas. O estudioso desenvolve essa ideia montando um encadeamento lógico com o objetivo de mostrar que alguém se faz *persona* (máscara) pela própria experiência social em que vive. Ele analisa que

Ao mesmo tempo que o homem tem de se instrumentalizar para fora, precisa criar, dentro de si, uma carapaça simbólica; constituir sobre o indivíduo que é, biologicamente, a '*persona*', a partir da qual estabelecerá as relações sociais. A '*persona*' não nasce do útero senão que da sociedade. Ao tornar-me '*persona*', assumo a máscara que me protegerá de minha fragilidade biológica. (LIMA, 1991, p. 43)

Então, se as pessoas constroem sua própria “*persona*”, na ficção há, naturalmente, a invenção de um eu que se conecta com o “eu” da escrita, surgindo desse entrelaçamento figuras que podem liberta-se, inclusive, de quaisquer máscaras, já que a *persona* forjada da/na sociedade só a resguarda da sua “fragilidade biológica” (LIMA, 1991, p. 43). Na passagem

que segue, a narradora de ADA ilustra bem a necessidade de libertação dessa “máscara” de que trata Luiz Costa Lima (1991):

Persona

Passei o pente no cabelo, abotoei o colete, enfiei o anel no dedo e me olhei no espelho: a imagem (persona) correspondia exatamente ao juízo que eu (e os outros) faziam de mim. Fechei a mala. Tomei o trem. Na recepção do hotel, apresentei meus documentos, preenchi a ficha, gratifiquei o moço que me conduziu ao apartamento, descerrei as cortinas para a bela vista e liguei o rádio de cabeceira que tocava a *Serenata* de Schubert. Quando anoiteceu, rasguei meus documentos em mil pedacinhos, joguei tudo no vaso sanitário e puxei a descarga, tirei o colete, guardei-o dentro da mala e despachei a mala para seu país de origem, desfiz as pegadas da estação até o hotel, tranquei a porta do quarto, joguei a chave no rio e saí pela janela. (TELLES, 1980, p. 95)

A atitude da narradora é uma tentativa de anular a imagem de si mesma para o resto do mundo, uma tentativa decidida de refugiar-se, de proteger-se da sua fragilidade social. No trecho, o que a narradora pretende, então, é, além de denunciar que essa *persona*/máscara não a define enquanto sujeito em si, porque a falseia e simula na sociedade da qual quer se defender agora, ela quer se proteger da fragilidade do nada social que a representa e a identifica dentro da ideia – desprezada “em mil pedacinhos” – que ela mesma e outros faziam dela, e isso só é possível pela escrita, pela imaginação.

O abandono da “carapaça simbólica” condiz com a postura adotada pela narração da obra ADA no fragmento analisado, que busca mediar, através da escrita memorialística, o real e a imaginação. Às experiências de vida, fatos rememorados por um discurso autorreflexivo, localizado nas fronteiras da imaginação e da memória, soma-se a necessidade do sujeito de se reelaborar também. O ficcionista, ao contar histórias, nas quais a imaginação e a memória se fundem, recria vidas estruturadas em eus ficcionalizados. Nesse sentido, a invenção literária

não tem em seu horizonte a verdade. [...], seu trabalho não é justificado pela reiteração ou revelação de verdades novas. Significará isso dizer que o ficcional abole a questão verdade? Absolutamente, não. [...] O ficcional se encontra com a verdade à medida que questiona as práticas da verdade. (LIMA, 1991, p. 43.)

Assim se manifesta o discurso ficcional n’ADA que “questiona as práticas da verdade” do passado a partir da memória. Além disso, trata-se de uma memória impregnada de subjetividade e, como qualquer outro discurso, seja ficcional, histórico, político, de memória etc., mantém a personalidade de quem narra.

Então, se na configuração d’ADA revela-se essa necessidade de personalidade, de nada adianta tentar percorrer os caminhos que fixam barreiras entre autora, narradora e

personagem, visto que na própria narrativa elas têm “perfeito convívio” (TELLES, 1980, p. 108). Assim como seria tentativa inútil obter das memórias d’ADA um fundamento puramente real, pois que os próprios fragmentos analisados até aqui também permitem ver em sua composição uma concessão à imaginação. Em todo caso, o interesse deste trabalho é antes analisar o modo como as lembranças de quem narra são apresentadas esteticamente no livro. O que vale, enfim, é como o “eu” age a seu próprio favor na tentativa de recompor a si mesmo, seja questionando o passado seja confrontando-o junto ao presente com o que ele significa agora.

3.3 Memória individual e social n’A *disciplina do amor*

Foi visto que as memórias de ADA desviam-se dos formatos dos diários tradicionais e das implicações de autoria que esse gênero pode suscitar. Deve-se isso, sobretudo, ao fato de que os fragmentos que compõem a obra não correspondem exatamente ao acontecimento ocorrido, assim como também uma data relacionada a alguma lembrança pode evidenciar uma reflexão solta sobre temas diversos.

Considera-se, pois, que as lembranças se dão de maneira espontânea e que o modo fragmentado com que essas lembranças são representadas ficcionalmente condiz com as inquietações pessoais da narradora em busca de algum significado para o seu próprio existir. Nesse ritmo, o processo de rememoração realizado pela personagem de ADA preenche as lacunas e os vãos existentes através de uma consciência rememorante. Trata-se, então, da manifestação de uma memória individual.

Santo Agostinho apresenta nas *Confissões* uma sistematização da memória dentro de um empreendimento filosófico, no entanto, ele também objetiva o conhecimento do ser não por um ponto de vista de uma natureza universal do ser humano, mas sob uma perspectiva de compreensão de si mesmo de forma individual, espiritual e profunda:

Realizo estas acções no meu interior, no imenso palácio da minha memória. Aí está à minha disposição o céu, e a terra, e o mar, com todas as coisas que neles pude perceber pelos sentidos, excepto aquelas de que me esqueci. Aí me encontro também comigo mesmo e recordo-me de mim, do que fiz, quando e onde o fiz, e de que modo fui impressionado quando o fazia. (AGOSTINHO, 2008 p. 55.)

Nas *Confissões*, quando Santo Agostinho diz que é pela memória, no palácio da memória, que há a possibilidade do indivíduo recordar suas experiências vividas para se encontrar consigo mesmo, o filósofo, guiado pela razão e pela fé, já possibilita um

entendimento de que a memória individual permite que sejam feitas reflexões do próprio eu a fim de buscar algum autoconhecimento. Santo Agostinho sistematiza a memória a serviço do desenvolvimento de sua espiritualidade, a fim de buscar a Deus e é, pois, por meio de uma memória pessoal que é possível o exame interior dos sentimentos. A narradora de ADA é leitora desse filósofo e retoma, mais de uma vez, exatamente as *Confissões* para contextualizar sua escrita de foro íntimo. É o que se pode aferir na passagem abaixo:

10 de dezembro

Se sou amada, tenho esperança – descobri hoje cedo. Mas amada por quem? Não por mim mesma, seria pedir demais. Pensei em telefonar para os amigos mas hoje os amigos estão ocupados. Ou ausentes, viajando, é muito grande o número das pessoas em trânsito. [...] Tentei ler, fui pegar as *Confissões* de Santo Agostinho que hoje a leitura deve ser mística, já que não fui à missa porque tenho que arrumar a minha mesa ou fazer ginástica ou responder alguma carta. É minha mesa está em desordem e também aqui dentro. Dialogar comigo mesma, pensei depois que li no póstico do livro: “Criaste-nos para Vós e o nosso Coração vive inquieto, enquanto não repousa em Vós”. O diálogo, se não com Deus, ao menos comigo, mas me dizer o quê? Comecei a escrever estes fragmentos [...]. (TELLES, 1980, p. 107)

A meditação inicial feita pela narradora sobre a possibilidade de ser amada vai se enredando para a denúncia de que o isolamento da narradora em relação às outras pessoas suscita a possibilidade de leitura, logo também de escrita. A narradora assume como significativa a leitura da obra “*Confissões*” e a utiliza estrategicamente como uma espécie de referencial que embasa seu intuito de escrever suas impressões pessoais acerca dela mesma, que se encontra “em desordem” íntima. O espaço da mesa aparece como metáfora contida no centro do fragmento: é a confusão interna que adia sua ida à missa e não a ginástica ou outro compromisso; fica aí sinalizado que a escolha da leitura “mística” não é aleatória, pois serve como modelo, mesmo com o diálogo com Deus em menor escala, para fazer uma espécie de aparato sobre o que sejam seus fragmentos: são as suas próprias confissões.

O diálogo da narradora consigo mesma n’ADA é, por extensão, um diálogo com sua memória individual. Henri Bergson (1999) sublinha esse caráter subjetivo ao declarar que a memória não pode ser ligada somente à função biológica do cérebro, pois estende também essa função ao espírito e destaca a

[...] a memória sob estas duas formas, enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjectivo de nosso conhecimento das coisas [...] (BERGSON, 2007, p. 31)

Bergson defende a potencialidade sensível do corpo quando diante de objetos. Assim como em Proust (2006), seria a memória, dessa forma, a imagem, despertada por uma sensação, uma resposta a um dado imediato do presente, uma memória que Proust chama de *involuntária*, na qual o indivíduo é entregue a um desencadear de lembranças. N'ADA, o caso mais evidente dessa memória involuntária diz respeito ao episódio já mencionado de 25 de dezembro: “Vejo o Menino Jesus do presépio e o seu cheiro é o mesmo da malinha de couro com os cadernos de escola, o estojo de lápis e o lanche embrulhado no papel de pão” [...] (TELLES, 1980, p. 114, 115). A memória da narradora ao logo de todo esse fragmento é construída a partir desse despertar da lembrança por meio do cheiro do presépio de natal que a transporta para o cheiro igual da malinha de couro da infância que a faz retomar uma situação de quando ela escrevia seus textos escondida e, a partir daí, tece considerações acerca dessa experiência.

Não obstante esse movimento da memória que se identifica em parte com as linhas de pensamento de Proust e Bergson, ele não se repete n'A *disciplina do amor* de forma flagrante. A percepção da memória não configura na obra uma relação de total independência do que é lembrado em relação à vontade de quem lembra, porque o que se vê marcante no livro é uma vontade de memória – “volto à antiga cidadezinha em busca dos meus fantasmas” (TELLES, 1980, p. 12) –, isso porque a narradora é que mostra necessidade de dispor da memória as lembranças que convêm ao seu objetivo de preencher de reflexões algum vazio do presente.

Além disso, ela também movimenta os fatos do passado relacionando-os com os grupos dos quais faz parte, o que torna claro a dimensão social que a narradora concede à sua memória individual.

Vale agora voltar a Halbwachs (2006) quando ele deixa claro que, ainda que estejamos sozinhos, o que é lembrado por nós é sempre um dado coletivo porque vivemos no grupo. No entanto, ele também sinaliza que um grupo pode ser formado pela memória dos testemunhos daqueles que o compõem, mas também não são suficientes para tanto, pois há a necessidade do sujeito estar em comum acordo com o que é lembrado por esse grupo para que, dessa maneira, a lembrança que o faz recordar “venha a ser reconstruída sobre uma base comum” (HALBWACHS, 2006, p.39).

Assim, constata-se que a memória individual representa e funciona como mediadora das lembranças coletivas vivenciadas pela narradora de ADA, ou seja, nesse processo, é inevitável considerar que boa parte do que é lembrado tem vínculo com os grupos aos quais

ela pertenceu ou pertence e que funcionam como um aspecto particular e distinto na construção de suas lembranças. Diz o sociólogo sobre as lembranças em comum com as outras pessoas:

Para melhor recordar, eu me volto para elas, por um instante adoto seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois experimento ainda sua influência e encontro em mim muitas das idéias e maneiras de pensar a que não me teria elevado sozinho, pelas quais permaneço em contato com elas. (HALBWACHS, 2006, p. 31)

Quando Halbwachs (2006) explica as lembranças como concebidas a partir da interação comunicativa realizada pelos grupos, ele entende que a substância social da memória é verificada pela troca e acolhimento dos pontos de vista desses grupos. Assim, para o estudioso, a memória presente nos testemunhos dos outros é o que torna o indivíduo pertencente a um grupo. Decididamente, para Halbwachs, o sujeito é incapaz de recordar sozinho, pois a memória só é sustentada por meio da ajuda dos outros indivíduos que compõem seu grupo.

A partir daí, ao propósito coletivo de Halbwachs que apresenta uma lacuna quanto à memória individual, Paul Ricoeur (2007) fez uma reformulação que busca verificar a existência de uma natureza individual da memória. Uma das importantes críticas do autor em relação às postulações de Halbwachs diz respeito à contradição de que o "próprio Halbwachs acredita poder situar-se no ponto de vista do vínculo social quando o critica e o contesta" (RICOEUR, 2007, p.133), isso por conta do fato de daí se compreender que o ponto de vista individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva.

Ricoeur (2007) reconhece na memória seu fundamento social, todavia ele afirma a capacidade do indivíduo de lembrar-se sozinho. Por esse caminho que n'ADA a memória individual é apresentada, uma vez que a narradora apresenta cenas passadas de experiências em grupo que expressam um pensamento coletivo, todavia ela instaura uma postura pessoal diante dessas lembranças, pois à disposição do que por ela é lembrado, contrapõe uma ideia individual; trata-se, enfim, de uma construção individual das lembranças que representam comportamentos e pensamentos coletivos.

O fragmento abaixo, intitulado *27 de outubro*, traz um episódio de família no qual a discussão sobre a feminilidade da mulher é colocada em questão:

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

Não era em vão que as mulheres disfarçavam a inteligência que repelia pretendentes ao invés de atraí-los, mulher inteligente chegava a assustar. Me lembro do meu tio J. dizendo à minha mãe que rompera o noivado com M. I. porque ela era inteligente demais, culta demais, andava exausto com suas elucubrações intelectuais, queria uma gueixa e não uma Minerva: "Parece um homem falando! Me deitar com ela é me deitar com a Mulher Barbada do circo." Minha mãe riu, eu fiquei rindo junto mas um tanto preocupada, era adolescente, com certos planos. A sabedoria então era fazer como a nossa vaquinha Filomena que escondia o leite? Filomena escondia o leite, era sonsa. (TELLES, 1980, p. 84, grifos da autora)

A recordação de uma conversa entre o tio e a mãe da narradora permite verificar nesse escrito como a conjectura feita por ela no presente é confrontada com o pensamento do grupo ao qual pertence, e também com os preceitos sociais comungados no contexto da sociedade patriarcal: a condição de diminuição intelectual e subjugo social da mulher ao longo dos séculos de Baudelaire e do seu tio. Esses preceitos podem ser inclusos no que Ricoeur (2007) toma por aspectos da linguagem. O estudioso assevera que a partir do momento que um indivíduo pronuncia uma lembrança, ele discursa consigo mesmo por meio da linguagem comum aos outros, que é a língua materna (conf. RICOEUR, 2007, p.138). Assim entendido, é possível ampliar a visão do filósofo destacando que as lembranças individuais do fragmento em análise vêm carregadas também de uma “fala comum” historicamente constituída, fala que acredita e cristaliza a diferenciação entre os sexos, o que oprime a figura da mulher. É o caso do tio J. que acredita no mesmo padrão de comportamento feminino adquirido por Baudelaire, padrão estabelecido e disseminado pela sociedade, sobre o qual quaisquer manifestações de “transgressão” – como se vê na repulsa à inteligência da mulher (faculdade que supostamente só pode ser relegada aos homens) em contraponto ao modelo de gueixa (representação de entretenimento e deleite masculino) – desperta uma aversão de natureza redutora e excludente.

Desse modo, a narradora se posiciona frente à própria formação que recebera do grupo familiar e questiona uma situação que outrora somente testemunhava de forma silenciosa, nas conversas familiares. O que se verifica é o fato de o antes ser reelaborado pela memória individual e conduzido pela memória do grupo para a construção narrativa.

A transcrição dos diálogos entre a mãe e o tio da personagem que atravessam seu relato, no presente, aponta para uma estratégia interlocutória que serve para representar de forma mais incisiva como a lembrança das ideias socialmente construídas fez parte, para o sim e para o não, da sua formação pessoal quando ainda “era adolescente, com certos planos” (TELLES, 1980, p. 84).

Esse episódio do tio J. é seguido logo por outro com a mesma linha temática, mas desta vez são os comportamentos do bisavô e de uma tia que são rememorados e,

paradoxalmente, relacionados a outro, garantindo o teor coletivo da memória sob o ponto de vista individual:

Filomena escondia o leite, queria guardá-lo inteiro para o bezerrinho. Tia L. escondia sua poesia, quis guardá-la para a morte. Dessa remota tiazinha ficou apenas um desbotado retrato no álbum: vestido de tafetá preto de gola alta, agarrado no pescoço para deixar escapar só a fímbria da rendinha. Cintura de vespa, toda dura sob as barbatanas do espartilho. E a carinha em pânico. Leve, descontraída, a sombrinha branca com seus babados frouxos e um laçarote transparente no cabo.

Escrevia os poemas escondida, fechada no quarto, a letra tremida, a tinta roxa. Meu bisavô ficou meio desconfiado e fez o seu discurso: “Umas desfrutáveis, mana, umas pobres desfrutáveis essas moças que começam com caraminholas, metidas a literatas!” Ela entendeu e fechou a sete chaves a obra proibida. Antes de morrer (morreu de amor contrariado), pediu que enchessem com seus versos o travesseiro do caixão branco – era moda caixão com travesseiros. Foram tantos, os versos, mas tantos, que tiveram que encher também o acetinado colchão da mocinha duplamente inédita: era virgem.

Mas, quem ousava desafiar a família e a sociedade? Aqui, no Brasil, foram bem poucas as que chegaram a se manifestar. Lá fora o número de artistas até que foi razoável nos moldes de uma George Sand que assumiu ofício e sexo com total arrogância. Mas se passando para a outra banda: amiga dos homens, assinava seus escritos com nome de homem, vestiu-se como um homem e fumava tranquila seus charutinhos. Uma época. Dois estilos. (TELLES, 1980, p. 85)

De forma geral, a disposição dos fatos narrados na situação acima se coaduna com o que se vem analisando até aqui: a menção à escrita da narradora é colocada dentro de um sistema estilístico que mais uma vez se forma a partir de um arranjo de lembranças dispostas a fim de registrar a memória do comportamento coletivo, isso quando ela seleciona o posicionamento do bisavô em relação ao lugar concebido para mulher, que ele vê atacado, maculado por “umas desfrutáveis” que se insinuam como “literatas”.

Tal postura condiz com a de um grupo maior sobre o alicerce de um consenso social de que escrever é ofício de homem. Por outro lado, o que se vê nesse fragmento é uma elaboração estética com escolhas que não são recorrentes dentro da formatação d’ADA, a saber, o recurso da caracterização de personagens e o confronto de posturas, aparentemente consoantes, não de uma época para outra, mas dentro da mesma época. À recordação detalhada da vestimenta da tia L., montada até o pescoço nos moldes que representavam bem a mulher feminina de parte da sociedade de seu tempo e sua postura subalterna às críticas do bisavô da narradora contrapõem-se à representação do modo inverso como assimilou a escritora francesa George Sand o desejo de “se manifestar”, pois que esta última assume uma postura masculina de tal maneira que se estende até no modo de vestir-se como homem.

Não obstante, é a representação pormenorizada que a narradora faz da sua tia que será aqui destacada pelo fato de ser sustentada pela escolha de elementos que beiram o

caricatural: Sem ousar desafiar com seus poemas a sociedade brasileira, medrosa como a *vaca* Filomena, Tia L. se encolhia, feito bicho acuado, em seu quarto com sua silhueta de *vespa*, moldada pelas *barbatanas* do espartilho, para escrever e depois encerrar-se como a “remota tiazinha” cujo anonimato só não é completo por causa do seu “desbotado retrato” de figura “duplamente inédita”, inédita para o sexo, sem estreia como poeta.

Apesar de a personagem recorrer mais uma vez a uma cena familiar com o propósito de reflexão acerca da construção do perfil da mulher, o fragmento ora analisado busca equiparar através da lembrança os diferentes comportamentos sociais de duas mulheres que, apesar de pertencerem à mesma época, viveram contextos culturais diversos. Esse trabalho da narradora que não traz o passado de si para si, mas dos outros para si, se se corroborar com Halbwachs (2006) sobre o fato de que “a representação das coisas evocadas pela memória individual não é mais do que uma forma de tomarmos consciência da representação coletiva relacionada às mesmas coisas”, comporta o fato de que, a memória individual também se sustenta pela avaliação, ainda que distanciada no tempo e no espaço, da memória do grupo.

É preciso entender, além disso, que esses fragmentos não se limitam à simples comparação de épocas e às alterações naturais de quadros sociais percebidos pela narradora a partir de sua seleção de lembranças, mas também denotam o caráter que coloca a própria linguagem como “instrumento decisivamente socializador”, nas palavras de Ecléa Bosi (1994). A pesquisadora articula essa ideia à interpretação social do ato de lembrar feito por Halbwachs e destaca:

Entenda-se que não se trata apenas de um condicionamento externo de um fenômeno interno, isto é, não se trata de uma justaposição de “quadros sociais” e “imagens evocadas”. Mais do que isso, [...] já no interior da lembrança, no cerne da imagem evocada, trabalham *noções* gerais, veiculadas pela linguagem, logo, de filiação institucional. É graças ao caráter objetivo, transubjetivo, dessas noções gerais que as imagens resistem e se transformam em lembranças. (BOSI, 1994, p. 59)

Sendo assim, a partir do ato de narrar, os acontecimentos passados, vividos pela narradora de ADA, ganham novos realces, isso levando em conta que o indivíduo, através da linguagem, se completa em sua história de vida, pois pela narração de suas lembranças ele vai compreendendo e inscrevendo a si mesmo.

Michael Pollak (1992) concorda que os indivíduos assimilam de maneira subjetiva os fatos ocorridos e que têm presença ativa no sistema de composição das memórias grupais, isso no sentido de que se soma à formação da memória não apenas as experiências vividas pessoalmente, mas também as aprendidas, vividas “por tabela”, uma “memória quase

herdada” (POLLAK, 1992, p. 201) que é transmitida pela socialização daqueles que compõem os grupos. Além disso, o estudioso destaca que o sujeito que rememora tem autonomia sobre suas próprias lembranças e as administra de modo que haja consonância com o seu propósito de reconhecimento de si mesmo. A passagem abaixo ilustra como a narradora se apodera de suas lembranças do contexto social para uma avaliação individual dele:

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

Afetei um certo desdém pela crônica mas fiquei felicíssima: escrever um texto que *merecia* vir da pena de um homem, era o máximo para a garota de boina de 1944. Eu trabalhava, estudava, e escolhera dois ofícios nitidamente masculinos: era uma feminista inconsciente mas feminista. (TELLES, 1980, p. 69, grifo da autora)

Mexer nas “antigas pastas” e encontrar um recorte de jornal é trazer em evidência um “recorte” do passado no qual a narradora era apenas uma estudante do curso de Direito, uma “garota de boina de 1944” que vivia um contexto cultural em que o comportamento feminino era ainda mais cerceado pela presumida vantagem intelectual masculina. Distanciados cronista e “garota de boina de 1944”, a consciência rememorante da narradora os identifica e analisa, dando destaque, no ato de escrever (via linguagem que socializa), às lembranças do que foi pelo o que agora é: por um lado, a visão imperiosa dos críticos da época em relação à escrita feminina; por outro, a aceitação ingênua, apesar de manifestar certo orgulho, da jovem que ainda se inteiraria dos ideais feministas.

Nesse fragmento, a escrita da memória é fixada dentro de um sistema que objetiva alguma verificação social da memória da narradora: a seleção da postura do seu crítico e a sua conformidade diante do posicionamento dele em relação a seu livro dão um formato do perfil feminino que representava sua época de juventude. A estrutura social sinalizada pelo viés da narrativa memorialística contribui mais uma vez para eu narrativo reconhecer-se reflexivamente. Como metáfora para sua escrita, a memória da narradora pode ser representada por esse fragmento em que ela constrói sua memória individual a partir da experiência social. A atitude de mexer nas pastas antigas na tarefa inútil de organizá-las demonstra sua finalidade maior de revirar o passado, mesmo que dele não se disponha de tudo e de todos por inteiro, mas alguma coisa fica, algo pode ser selecionado, recortado e examinado, pois, para concordar com Pollak (1992), os sujeitos têm a autoridade em agenciar suas lembranças individuais reconhecendo e atualizando as estruturas sociais a seu redor.

Sustentada pelas lembranças, a memória, nas passagens citadas até aqui, é o instrumento utilizado pela narradora em ADA para trazer referentes do passado por meio dos quais é moldada parte de sua consciência de indivíduo em contato com os grupos com os quais manteve interação. O fundo social do qual ela fez parte é exposto pela forma revista e atualizada de como a personagem apresenta as imagens e ideias sociais preestabelecidas e extraídas da memória para ser confrontado no presente, em outras palavras, o passado é rememorado pelo eu enquanto ser social para ser ressignificado no presente como ser subjetivo. A memória individual carrega em si a memória coletiva, cada sujeito é formado também, inevitavelmente, pelo que se lembra dos outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fundamento da ficção de *A disciplina do amor* (1980), de Lygia Fagundes Telles, é a memória. Nessa obra, o poder de agenciamento que o sujeito assume diante de suas lembranças é manifestado a partir da concepção de que se somam aos fatos narrados a ficção que compõe a trama literária. Como há uma necessidade de memória por parte da narradora, ela encontra na invenção caminhos para um desenvolvimento interpretativo do que é lembrado. A nova atribuição de sentidos advindos da relação do passado com o presente é conduzida pela narradora, de maneira que as representações memorialísticas ganhem um feitiço fragmentado o que se coaduna com o próprio caráter da memória que não persegue uma linearidade.

O projeto estético proposto por Telles na obra seleciona e desenvolve estratégias que dão sustento necessário ao empreendimento de inscrição da memória. A “arquitetura” de ADA privilegia um conjunto formado intencionalmente por textos curtos, articulados a partir de um trabalho enredado e complexo que faz jus a proposta narrativa, pois a autora se vale do estatuto da obra literária como expressão do conhecimento alicerçado pelo ficcional para dar forma e substância fragmentada aos relatos de memória que compõem a obra. Forma, porque a memória não é entendida como um constructo completo e acabado. Substância, por conta do próprio caráter esparso do ato de lembrar. O recurso da fragmentação obedece, dessa forma, a natureza inacabada da narradora bem como sinaliza a sua investida em preencher os vãos da sua memória, em dar novo olhar para seu passado.

A composição da personagem de ADA também é sublinhada como dividida, fracionada, pois representa a forma da existência do ser moderno que se vê inevitavelmente colaborador e espectador das urgências sociais de um mundo igualmente desfalcado em sua conjuntura, pois que composto de seres fragilizados, ausentes. Cada vez mais dedicada aos dados selecionados da memória, a narradora toma a palavra reflexiva, íntima. Ela enxerga na escrita um meio de conjeturar suas inquietações e usa como núcleo para essa atividade a fusão da memória com a ficção. Salvo o que possa depreender das discussões apresentadas, escrever para ela é uma espécie de salvação, um refúgio, ainda que angustiante, posto que se coloca diante de lembranças desgostosas, mas também conciliadoras, pois seu passado não a prejudica e, no fim das contas, é um olhar resignado, consciente e até terno que ela dispensa a ele.

As experiências vividas pela narradora de ADA são sondadas por ela e examinadas em seus mistérios e evidências que elucidam questionamentos ou despertam debates íntimos.

É pela memória individual que a narradora compõe essencialmente seus textos. Dessa maneira, a memória individual n'ADA concentra os acontecimentos vividos pela a narradora e são revisitados pelo viés avaliativo do presente. Sobre o passado, a narrativa se desenvolve partindo do enriquecimento e novas leituras que “consciência imaginante” (SARTRE, 1996, p.40) da personagem que narra atribui às experiências vividas. Essas experiências, apesar de relatadas por um posicionamento individual, salientam também as marcas do convívio social, logo a memória individual acrescenta ao texto de Telles versões coletivas de fatos do passado, daqueles que conviveram ou de alguma forma fizeram parte da formação da narradora.

As cenas dos eventos passados compostos pela presença de um grupo do qual faz parte a narradora, são descritas de forma que é a natureza dialógica da fala comungada pelo grupo que por vezes reforça e mantém uma memória social de desprestígio ou preconceito. É o que ocorre com os quadros sociais que colocam a mulher em situação subalterna e sobre os quais o desempenho avaliativo da consciência rememorante da narradora manifesta, via linguagem, um desconforto em relação a eles.

Literatura e memória são elaborações narrativas. Isso o mundo antigo grego confirma pioneiramente. Como produtos da linguagem, as manifestações da memória na literatura são apreendidas tomando como ponto de partida o aspecto ficcional dessa relação. Sem embargo, a filosofia, a história, a sociologia ofertam suportes teóricos que só enriquecem a discussão sobre o tema. Assim, a literatura e a memória elaboram o sujeito que narra n'ADA. As estratégias literárias são reconhecidas na ocorrência do intimismo que se desdobra em linguagem fragmentada, carregada de metáforas e metalinguagem. Há ainda ficcionalidade na reprodução das lembranças coletivas e individuais, elaboradas esteticamente de modo que atendam à demanda de reflexão intimista que Lygia Fagundes Telles concede ÀDA.

O livro é demarcado pelo entendimento híbrido de memória e ficção; a diversidade de formatos, gêneros textuais correspondem exatamente à ideia que a narradora apresenta dela mesma: “me vejo dividida em duas, eu e a outra que se fragmentou e que está tentando agora unir os pedaços do que foi um todo e se repartiu” (TELLES, 1980, p. 141). Uma escafandrista de si mesma. Seu mergulho é um mergulho na escrita de si para si que é, em última análise, na obra *A disciplina do amor*, mais uma estratégia de ficção que a sua autora encontrou para conceder ao discurso literário seu envolvimento com a sociedade de que faz parte, em outras palavras, Lygia Fagundes Telles relega, sob a forma literária, um valor pessoal e social da memória como mecanismo de “reforma” íntima dos sujeitos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In: Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões, Livros VII, X e XI**. Tradução de Arnaldo do Espírito Santo; *et al.* Covilhã: LusoSofia:press, 2008.
- AUERBACH, Erich. A meia marrom. *In: Mimesis*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 471 – 498.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de estética: A Teoria do Romance**. Tradução de Aurora Fornoni de Bernardini et al. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.
- BERGSON, H. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. – 2ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1988.
- BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOSI, Alfredo. A decomposição do cotidiano em contos de Lygia Fagundes Telles. *In: TELLES, Lygia Fagundes. A estrutura da bolha de sabão*. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 15ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BRASIL, Ubiratan. **Lygia Fagundes Telles, testemunha literária**. O Estado de S. Paulo – Estadão Jornal Digital. São Paulo: 13 de abril de 2013, seção Cultura. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,lygia-fagundes-telles-testemunha-literaria-imp-,1020463>. Acesso em 05/12/2016.
- CANDIDO, Antonio, GOMES, Paulo Emílio Salles, PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção**. 9ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880**. 11ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 12ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CARVALHO FILHO, José Ernane Carneiro. **O tempo em Bachelard: uma ruptura com o continuísmo bergsoniano**. IDEACÇÃO, Feira de Santana, n.25(2), p. 57-70, jan./jun.2012.
- CASTELLO, José. Lygia na penumbra. *In*: TELLES, Lygia Fagundes. **Seminário dos ratos**: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CORONADO, Guillermo de la Cruz. Lygia e a condição humana. Letras de Hoje, Porto Alegre: v. 22, n. 1, p. 37-59, mar. 1987.
- DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2ª edição, tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DYMETMAN, Annie. **Memória crítica e crítica da memória**. Plural; Sociologia, USP, S. Paulo, 3: 102-121, 1. sem. 1996.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- GENEROSO, D. M. **A memória em fragmentos**: uma coleção de cacos do passado. Revista ContraPonto, Belo Horizonte, v. 1, nº 1, p. 226-235, jul.2011.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. Editora Iluminuras. 3ª edição. São Paulo, 1995.
- JAFFE, Noemi. Alguma coisa não dita. *In*: TELLES, Lygia Fagundes. **A disciplina do amor**. São Paulo: Cia, das Letras, 2010, p. 205-211.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão [et al.]. Editora da UNICAMP. Campinas, SP, 1990.
- LIMA, Luiz Costa. Pensando nos Trópicos. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda., 1991.
- LUCENA, Suênio Campos de. **Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles**. Tese (Doutorado), São Paulo: Universidade de São Paulo – USP, 2007.
- LUCENA, Suênio Campos de. **Lygia Fagundes Telles**. *In*: Revista Blecaute. Campina Grande (PB) – Ano 5 – Nº14 – Março de 2013.
- MARTINS, A.F. **Os perfis da literatura de introspecção**: O diário em Virgílio Ferreira e a autoria na autoficção. Revista Desassossego. São Paulo, nº 9, p. 125-139, Junho/2013.

- MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- MEYER, Augusto. Sempre Dostoiévski. In: BARBOSA, João Alexandre (Org.). **Textos Críticos: Augusto Meyer**. São Paulo: Perspectiva; INL; Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.
- MOUTINHO, Nogueira. Sobre Lygia Fagundes Telles e este livro. In: TELLES, Lygia Fagundes. **A disciplina do amor**: Memória e Ficção. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.
- PAES, José Paulo. Ao encontro dos desencontros. In: **Cadernos de literatura brasileira, Lygia Fagundes Telles**, n.º 5; Instituto Moreira Salles: Março, 1998.
- PLATÃO. **Fedro**. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. Guimarães Editores. 6ª edição. Lisboa, 2000.
- POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.
- PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**: No caminho de Swann. VI 01. Tradução de Mário Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006.
- QUINTILIAN, M. Fabius. **Institutio Oratoria**. Versão virtual em inglês. Disponível em: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio_Oratoria/home.html. Data de acesso: 26/10/2016.
- RAMOS, Danielle Cristina Mendes Pereira. **Memória e literatura**: contribuições para um estudo dialógico. Niterói: Linguagem em (Re)vista, Ano 06, Nos. 11/12, 2011. p. 92 -104
- RAMOS, Ricardo. A literatura como um ato de amor. In: TELLES, Lygia Fagundes. **A disciplina do amor**. São Paulo: Círculo do livro, 1980.
- REZENDE, Antônio Martinez de. **Rompendo o silêncio: A construção do discurso oratório em Quintiliano**. (Tese) Doutorado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras – UFMG, 2009.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- ROSSETTI, R. **Acordes e dissonâncias entre Bergson e Proust**. Filosofia Unisinos, 10(1): 79-91, jan/abr, 2009.
- SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. **Literatura e memória entre os labirintos da cidade**: representações na poética de Ferreira Gullar e H. Dobal. São Luís: Editora UEMA, 2015.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, BH: UFMG, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário**: Psicologia fenomenológica da imaginação. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1996.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TELLES, Lygia Fagundes. **A disciplina do amor**. São Paulo: Círculo do livro, 1980.

TELLES, Lygia Fagundes. **Conspiração de nuvens**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

TORRANO, Jaa. O mundo como função de Musas. In: HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. Editora Iluminuras. 3ª edição. São Paulo, 1995.

ZILBERMAN, Regina. **Roteiro de uma literatura singular**. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade; UFRGS, 1998.