

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO – LITERATURA COMPARADA

UMA VIAGEM, DUAS HIPÓTESES
(noções do processo de criação lygiano)

IVAN NUNES

Orientadora: Prof. Dr. Márcia Ivana de Lima e Silva

Porto Alegre, setembro de 2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO – LITERATURA COMPARADA

UMA VIAGEM, DUAS HIPÓTESES
(noções do processo de criação lygiano)

IVAN NUNES

Orientadora: Prof. Dr. Márcia Ivana de Lima e Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Porto Alegre, setembro de 2012

AGRADECIMENTOS

Ao Joey, *my Joey*.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo contrapor duas hipóteses acerca do processo de criação literária de Lygia Fagundes Telles (LFT). A primeira hipótese surge a partir da leitura apurada da obra da escritora e da relativização de alguns aspectos da fortuna crítica que cerca sua obra. Ainda sobre essa hipótese, ela se encontra nas seções intituladas “Bagagem” e “Verificação da bagagem” desta dissertação. A segunda hipótese, por sua vez, surge através do exame de algumas passagens de quatro livros de LFT, livros em que a escritora fornece detalhes sobre sua arte, sobre seu escrever; enfim, volumes em que um verdadeiro metadiscurso de criação se esboça. Esses livros são *A disciplina do amor* (1980), *Invenção e memória* (2000), *Durante aquele estranho chá* (2002), e *Conspiração de nuvens* (2007). Quanto a essa segunda hipótese, ela ganha contornos nítidos na seção “Destino”. Em “Hospedagem”, trata-se do viés teórico que ampara o presente estudo, isto é, a Literatura Comparada e a Crítica Genética. A mencionada contraposição de hipóteses encontra-se em “Destino”. Boa parcela das nossas considerações é resgatada e resumida na última seção, “Retorno”.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada. Crítica Genética. Processo de Criação. Lygia Fagundes Telles.

ABSTRACT

This work seeks to oppose two hypotheses concerned with the literary creation process of Lygia Fagundes Telles (LFT). The first hypothesis arises from the refined reading of this writer's works and from the relativization of some aspects found in the wealth of critical material surrounding her work. The sections in the present dissertation dedicated to this hypothesis are "*Bagagem*" (Baggage) and "*Verificação da bagagem*" (Verification of the baggage). The second hypothesis arises through the examination of some passages found in four books by LFT, in which the writer provides details about her art, her writing; ultimately, in these volumes, a true metadiscourse about creation is laid out. These books are *A disciplina do amor* (1980), *Invenção e memória* (2000), *Durante aquele estanho chá* (2002), and *Conspiração de nuvens* (2007). This second hypothesis receives clear outlines in section "*Destino*" (Destiny). In "*Hospedagem*" (Accommodation), the theoretical segments that support this study are presented; namely, Comparative Literature and Genetic Criticism. The aforementioned comparison of hypotheses is presented in "*Destino*". A great part of our considerations is presented again and summarized in the last section, "*Retorno*" (Return).

KEYWORDS: Comparative Literature. Genetic Criticism. Creative Process. Lygia Fagundes Telles.

SUMÁRIO

1 PREPARATIVOS	7
1.1 BAGAGEM	7
1.2 VERIFICAÇÃO DA BAGAGEM	12
1.2.1 A comparação com criações alheias	12
1.2.2 O universo feminino e as personagens do sexo feminino.....	18
1.2.3 O humor	30
1.2.4 O monólogo interior	33
1.2.5 O conto e o romance	42
1.2.6 A primeira hipótese	45
1.3 HOSPEDAGEM	47
2 DESTINO	57
3 RETORNO	75
4 REFERÊNCIAS	85

1 PREPARATIVOS

O Pai pediu calma, nada de perder a cabeça, era preciso procurar com método, “com método!” (“O muro”, LFT)

1.1 BAGAGEM

Uma viagem que se preze, assim como estudar Literatura, é composta por três momentos bastante distintos: o primeiro seria aquele em que tratamos dos detalhes práticos da partida (tais como bagagem e hospedagem), o segundo aquele em que chegamos ao destino planejado e o exploramos (a excitação pelo desconhecido), e o terceiro, não menos importante por ser o último, seria o retorno, quando resgatamos e resumimos as experiências vividas, as lições aprendidas. Nesta seção, ainda no início de nossa viagem, de nosso estudo, trataremos dos preparativos.

Em termos de bagagem, saber quem idealizou o território literário (a obra literária) que estamos prestes a desbravar é tão importante quanto ter as três etapas de toda a viagem bem definidas, e eis que, nesse sentido, a seguinte passagem, extraída de um programa televisivo, disso se ocupa:

Paulistana, cursou educação física e depois direito. Lutou contra o Estado Novo, fez teatro, casou duas vezes. Escreveu os primeiros contos aos oito anos nas últimas páginas de seus cadernos de escola. *Ciranda de Pedra*, primeiro romance, é de 1954. Publicou outros 28 livros em português, alemão, espanhol, francês, inglês, italiano, polonês, sueco, tcheco. Eleita para a ABL; doutora *honoris causa* pela Universidade de Brasília; premiada na França e em Portugal. Lygia Fagundes Telles, 86 anos, escritora. (ESPECIAL CULTURA, 2009)¹.

Além de revelar que Lygia Fagundes Telles (1923) é a idealizadora do território objeto de reflexão nesta dissertação, a passagem acima é o típico exemplar das tantas minibiografias da escritora com que nos deparamos durante estudos. Geralmente, através dessas pequenas introduções biográficas, tomamos conhecimento da origem de LFT (é paulistana), da vida pessoal dessa escritora (casou-se mais de uma vez), sua formação acadêmica (educação física e direito), seus ideais políticos (militou), inclinações e talentos (começou a escrever bastante

¹ Utilizamos uma fonte diferente para destacar que a passagem foi extraída de um programa de televisão. Tal procedimento se repetirá nesta dissertação. O programa está disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=J71krDryVVs>> e foi acessado pela última vez em março/2012.

jovem e fez teatro), títulos (é membro da Academia Brasileira de Letras e foi premiada em vários países), sem falar que também nos damos conta da extensão e do alcance do território por ela concebido (são muitas as obras e muitas as línguas para as quais elas foram traduzidas).

Essas minibiografias, entretanto, pela própria natureza, pouco dizem do território lygiano. Algumas vezes, como é o caso da que acabamos de citar, o conto e o romance são destacados como gêneros dominantes, mas esse seria com certeza um dado ínfimo em comparação ao todo da fortuna crítica que cerca a obra da paulistana.

LFT tem uma carreira literária longa e, hoje, consolidada (é aclamada por muitos como a primeira-dama das letras brasileiras); devido a isso, as apreciações (a fortuna crítica) de sua obra encontram-se espalhadas nas mais variadas fontes, desde jornais no exterior, passando por alguns manuais de literatura e alguns livros de literatura comentada, até trabalhos acadêmicos.

Aqui, em caráter amostral, visitaremos rapidamente algumas dessas apreciações. Seguindo a ordem estipulada, começemos por um conhecido jornal francês, o *Le Figaro*:

Com prodigiosa força e sutileza a autora consegue exprimir a diversidade e os contrastes através de uma linguagem extremamente flexível e que se ajusta a todas as metamorfoses, seja de forma apenas alusiva, seca, ou com envolvimento e fascínio. (MURIDSANY, 2009, p. 167)².

A passagem acima é um tanto vaga, subjetiva, tornando-se praticamente impossível para nós viajantes ter uma visão exata do que seria o território lygiano, no que exatamente esse território consistiria. Afora isso, bem poderíamos considerar que a apreciação citada é bastante “aplicável” a qualquer obra supostamente literária, que ela poderia estar se referindo a qualquer obra literária, não é verdade? A nossa amostra crítica extraída de um jornal, portanto, assim como as inúmeras minibiografias, talvez não colabore muito com nossa viagem, talvez ela não seja bagagem adequada. Sendo assim, tratemos então de passar para um manual de literatura.

² Destaquemos que a apreciação de Muridsany também se acha na seção “Sobre Lygia Fagundes Telles e Este Livro” da edição de *Seminário dos Ratos* (1977) lançada pela Companhia das Letras em 2009.

Lygia Fagundes Telles fixa em seus relatos um universo semelhante ao de Clarice Lispector: o universo burguês feminino. Mas com algumas diferenças, pois, mesmo mantendo o interesse no movimento psicológico, é capaz de configurar com maior objetividade o mundo exterior, numa linguagem menos sutil. (GONZAGA, 1993, p. 256).

No manual, em oposição ao jornal, encontramos o território lygiano descrito em termos mais precisos, diretos. Apreendemos da passagem, por exemplo, que a obra de LFT refletiria um universo feminino, o qual seria o mesmo universo da obra de Clarice Lispector (1920-1977), uma contemporânea; que a obra conteria movimento psicológico (provavelmente certa ênfase no pensamento, na reflexão, e não na ação, no movimento físico); e que a obra seria um tanto objetiva, em comparação à produção clariciana. Enfim, para uma amostra, o manual se mostra razoavelmente útil para nossa viagem.

Continuando, contemplaremos agora algumas amostras críticas oriundas de um livro de literatura comentada. Na passagem de Leonardo Monteiro (1980), como veremos, a pluralidade temática do território lygiano entra em destaque:

Este testemunho de seu tempo (do nosso tempo) permite à escritora uma grande variedade de temas: a desestruturação do grupo familiar e a dissolução de costumes (*Ciranda de pedra*); o conflito entre pais e filhos, a luta pela maturidade, o desajustamento social (*Verão no Aquário*); a militância política, o desatino das drogas (*As meninas*); a miséria e o desamparo da prostituição (“A confissão de Leontina”); a traição e o adultério (“O menino”); o desencontro amoroso, a morte, e tantos outros. (p. 104)

Não só plural, mas também universal, densos, polêmicos, e até mesmo mórbidos, eis uma bela maneira de definirmos os temas lygianos com base na passagem. E de acordo com o mesmo livro de literatura comentada, tanto o universo quanto o rol de personagens da produção lygiana seriam fundamentalmente femininos:

As figuras centrais dos romances de Lygia são quase sempre femininas, o que revela a atenção que a escritora dispensa ao universo da mulher. Salta aos olhos dos leitores a quantidade de mulheres que nos espera ao longo de seus contos e romances: Virgínia, Raíza, Marfa, Patrícia, Lorena, Lião, Ana Clara, Leontina, Luisiana são alguns exemplos, para ficarmos só nos textos escolhidos para esta antologia. (p. 102)

Ainda sobre o trecho acima (ignorando-se qualquer tipo de polêmica acerca do termo “figuras femininas”, pois sabemos que, na literatura, personagens homens

podem também ser ou se tornar “figuras femininas”, afeminados), notemos que mais uma vez o conto e o romance se sobressaem, que eles seriam mesmo os gêneros dominantes no território lygiano. Visto isso, podemos concluir que a amostra proveniente do livro de literatura comentada, assim como a do manual, foi razoavelmente elucidativa para a nossa viagem.

Já passando, dentro da sequência estabelecida, para a nossa amostra crítica proveniente de um trabalho acadêmico, verificaremos que boa parte do que foi até agora mencionado se repete. Dentre essas informações recorrentes acerca do território lygiano, estão o fato de as protagonistas serem quase sempre mulheres, de a temática ser geralmente densa, e de o romance dominar como gênero. De acordo com Suênio Campos de Lucena (2002)³:

Nos romances *Verão no aquário* e *As horas nuas*, concentrada nas personagens femininas, Raiza e Rosa Ambrósio, talvez esteja a mais dolorida solidão que nasce da rejeição. Solidão que marca também a jovem Virgínia de *Ciranda de pedra*, no mesmo clima de rejeição e demência. No romance *As meninas*, as jovens personagens se revezam numa linguagem de paixão e perplexidade, drogas e política. Foi escrito nos Anos de Chumbo: a Lião é uma revolucionária, a tão bem-educada Lorena é uma pequena burguesa mas revelando-se, no final, uma corajosa e objetiva personagem em face da tragédia. E a bela e recalcada Ana Clara, a Ana Turva com suas drogas e delírios fechando o triângulo. [...]. (p. 9-10)

Sobre a amostra crítica acima, grosso modo, vemos que as personagens mulheres estariam constantemente imersas na tal densidade dos temas. De resto, há de se pressentir que a obra de LFT possui uma veia política bastante acentuada (vimos, nos temas, a militância política no romance de 1973, *As meninas*, e, agora, a ênfase ao contexto histórico da produção desse romance, os Anos de Chumbo). Suposições. Suspeitas. Segue mais um trecho do mesmo trabalho acadêmico:

[...] Presentes a ironia e a ambiguidade mas com um estilo original nas tramas e na aventura das pesquisas que giram principalmente em torno do monólogo interior. A temática é urbana e com naturalidade vai ela em busca, às vezes, de uma linguagem onde o fluxo do narrador é apresentado de forma fragmentada, onde a sintaxe chega a ser desprezada num hábil exercício e que faz lembrar José Saramago na sua radicalidade estilística.

A obra da escritora está impregnada de alguns temas recorrentes: a solidão, a loucura, a morte. Às vezes, a trégua e na trégua da luta, o humor. E a

³ Suênio Campos de Lucena reuniu e colocou em ordem textos de LFT que ficaram fora das obras, elaborando, assim, seu trabalho de pós-graduação. Paralelamente, organizou *Durante aquele estranho chá* (2002); o prefácio dessa obra, redigido por ele, tem o título de “Lygia Fagundes Telles – a pessoa e a escritora”.

ironia na graça da vida. A presença da morte mais nítida nos contos “Venha ver o pôr-do-sol”, “Antes do baile verde”, “Uma branca sombra pálida”, “A caçada”... . (p. 9)

Embora novamente algumas informações se repitam (o movimento psicológico é nomeado de monólogo interior; a temática ganha o título de urbana, mas, no fim, continua densa; o conto se conserva em destaque como gênero), o trecho nos traz alguns dados novos, alguns itens de bagagem novos, os quais seriam: a ironia e a ambiguidade na linguagem de LFT; o fluxo narrativo fragmentado como técnica; certo gosto da escritora pelo experimentalismo; a comparação com José Saramago (1922-2010) em termos de “radicalidade estilística”; e a definição do humor como uma espécie de trégua no íterim da densidade temática, o humor como algo ocasional. Resultado: a amostra crítica proveniente do trabalho acadêmico, em relação às demais, e como era de se esperar, foi a que mais nos informou sobre o território lygiano, foi a que mais trouxe itens de bagagem.

Finalizada esta etapa, é quase certo que ficamos com uma impressão de que o território lygiano seria um tanto extenso (pois é composto por muitas obras) e complexo (pois ele explora temas fortes e o inconsciente, o não palpável, o não concreto) e que, exatamente por isso, por ele ser tão extenso e complexo, quaisquer tentativas de sistematização desse território, de nossa parte, seriam uma verdadeira ingenuidade.

Por outro lado, sobre as amostras críticas visitadas, concordemos que nem sempre elas constaram em fontes totalmente confiáveis, creditáveis, e que, ao mesmo tempo, por serem apenas amostras, elas só serviram para termos uma visão panorâmica do território lygiano, só serviram para evidenciarmos algumas das tendências da fortuna crítica desse território.

A partir de agora, somente parte das informações levantadas durante o cotejo das amostras críticas se tornará bagagem. Resumidamente, nossa bagagem seria composta pelos seguintes itens: i) a comparação com criações alheias; ii) o universo feminino e as personagens do sexo feminino; iii) o humor; iv) o monólogo interior; v) o conto e o romance.

Evidentemente que para se tornarem bagagem genuína, cada um desses itens precisa ser revisitado, aprofundado, debatido de forma mais demorada. Nesse

sentido, na próxima seção, efetuaremos uma espécie de verificação de bagagem, um segundo momento de nossos preparativos de viagem.

Nessa etapa de verificação, seremos orientados pelas seguintes questões: i) o alinhamento da produção lygiana (a comparação) com outras produções seria procedimento válido no contexto dos estudos literários?; ii) a criação lygiana se reduziria a um mero reflexo do universo feminino? Todas as personagens de LFT seriam mulheres?; iii) o humor poderia ser definido como trégua, isto é, algo ocasional no território lygiano?; iv) o monólogo interior poderia ser compreendido apenas como mais uma das tantas técnicas empregadas pela paulistana?; v) o conto e o romance seriam de fato os gêneros dominantes nesse território?

Quanto ao destino de nossa viagem, quanto ao objetivo de nosso estudo, ele já pode ser precisado neste exato momento: à medida que verificarmos nossa bagagem na próxima seção, duas visões acerca do processo de confecção do território lygiano ganharão evidência e, uma vez identificadas essas visões, nosso estudo, nossa viagem consistirá em contrapô-las, confrontá-las, compará-las; dito de outro modo, nosso estudo colocará em relação duas hipóteses acerca do processo de criação da obra de LFT.

“Que hipóteses serão essas afinal?”, indagam-se os viajantes mais afoitos. A epígrafe já deu o alerta: primemos pela calma e, sobretudo, pelo método, sempre.

1.2 VERIFICAÇÃO DA BAGAGEM

Mr. Play It Safe was afraid to fly
He packed his suitcase and kissed his kids good-
bye (Ironic, Alanis Morissette)

1.2.1 A comparação com criações alheias

Perguntamos anteriormente: o alinhamento da produção lygiana (a comparação) com outras produções seria procedimento válido no contexto dos estudos literários?

Tania Franco Carvalhal, em *Literatura Comparada* (1992) define a comparação como uma espécie de atitude inerente ao modelo mental do homem, como se comparar fosse algo espontâneo, do nosso feitio, algo orgânico, um ímpeto,

instinto, quase um reflexo. Também de acordo com Carvalho, na mesma obra, comparar é uma maneira de organizar conhecimento; desse modo, compararíamos no intento de dispor ordenadamente as informações que compõem um dado sistema ou universo:

Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é habito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a freqüência de emprego do recurso. (p. 6)

No ensaio “Fronteiras da crítica e crítica de fronteiras”, de *O próprio e o alheio* (2003), Carvalho insiste no aspecto orgânico da comparação e ressalta que o procedimento (a comparação) teria sido marca registrada dos estudos literários desde os primórdios, desde que eles (os estudos literários) começaram a se configurar como uma área específica do conhecimento humano.

[...], se os reflexos que solicitam a semelhança e a diferença, a analogia e o contraste estão na base do próprio ato de inteligibilidade [...], também desde seu início os estudos literários e as artes da interpretação foram comparatistas, como comprovam os comentaristas de textos, os críticos literários e os teóricos de Atenas e Alexandria. [...] (p. 172)

Desse ângulo, quando vimos o território lygiano “em relação com” o de Clarice Lispector, fica claro que não estávamos assistindo a um mero e casual alinhamento de territórios, assistindo a um procedimento aleatório. Nós estávamos, na verdade, ingressando na concretização de um processo mental espontâneo, natural do homem (no caso, do crítico), nós estávamos acessando a maneira que esse crítico encontrou para organizar o conhecimento literário que ele possui, e, acima de tudo, estávamos entrando em contato com a utilização, por parte desse crítico, de uma técnica que desde sempre foi marca registrada dos estudos literários.

A comparação, logicamente, pode revelar intenções várias, ser compreendida de inúmeras maneiras. A seguir, as obras de LFT e de Clarice Lispector são mais uma vez alinhadas, e esse procedimento acaba atestando o aparecimento da “prosa psicológica e introspectiva” na nossa literatura durante as décadas de 40 e 50 do século passado e, paralelamente, acaba firmando a identidade literária dessas escritoras, posicionando-as no cenário das letras brasileiras:

A literatura das décadas de quarenta e cinquenta vê surgir, na prosa, tendências diferentes do romance regionalista: desenvolve-se a prosa psicológica e introspectiva, o romance e o conto intimistas. É com este tipo de prosa que surge e se fixa nos meios literários Lygia Fagundes Telles, cuja postura literária é bem próxima da de Clarice Lispector, outra escritora brasileira que estreou no mesmo ano de 44, com o romance *Perto do Coração Selvagem*. (MONTEIRO, 1980, p. 99).

No volume seis de *A literatura no Brasil* (1996), obra com direção de Afrânio Coutinho, há pelo menos dois momentos em que se repete o alinhamento da produção de LFT com a de sua contemporânea. Abaixo, veremos que as produções teriam certas similaridades “em suas características melhores” e que ambas as escritoras teriam obtido “bons resultados” em seus contos, ao terem se dedicado a esse gênero:

Já estamos longe daquela *boutade* de Mário de Andrade, quando dizia que conto é tudo aquilo que o autor chama de conto.

A semelhantes equívocos escapam ainda hoje muitos autores, por sinal que apresentando por outro lado um parentesco bem evidenciado em suas características melhores – é o caso de uma Lygia Fagundes Telles (1923), autora de *Porões e sobrados* (1938), *Praia viva* (1944), *O cacto vermelho* (1949) e *Histórias do desencontro* (1958); de uma Clarice Lispector, com *Alguns contos* (1952), *Laços de família* (1960) e *Legião estrangeira* (1964); [...]. (p. 62-63)

Entre os romancistas citados atrás, alguns se dedicaram ao conto com bons resultados, como é o caso de Clarice Lispector, Guimarães Rosa com suas últimas experiências, Adonias Filho, Osman Lins, Autran Dourado e Lygia Fagundes Telles. [...]. (p. 264)

Em síntese, por intermédio de comparações entre as produções de LFT e Clarice Lispector, os críticos citados puderam evidenciar o aparecimento de uma nova tendência na literatura brasileira, isto é, a prosa psicológica e introspectiva. Eles puderam fixar a identidade literária dessas escritoras na nossa literatura; puderam sinalizar similaridades entre os melhores traços delas, das escritoras; e, ainda, de certa forma, conseguiram mensurar ou avaliar quão bons teriam sido os resultados alcançados por essas artistas da palavra em suas respectivas empreitadas de criação, em suas respectivas empreitadas literárias. Eis que isso tudo reforçaria a noção de que a comparação é um procedimento válido no contexto dos estudos literários, de que esse procedimento gera resultados, e, frisemos, resultados creditáveis, dignos de apontamento.

Falamos das intenções várias de uma comparação, das inúmeras maneiras que uma comparação pode ser compreendida. Nesse sentido, observemos uma

passagem do artigo “A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles”, escrito pelo crítico Fábio Lucas e que consta na revista *Cult*:

[...] Na leitura dos contos de Lygia Fagundes Telles, chama a atenção o surgimento de pormenores como formigas, ratos, pássaros, gatos, segmentos oníricos, vulcões, unhas, dedos, mãos, gestos, enfim, sintagmas desgarrados querendo significar, mensagens e apelos em busca de serem decifrados. (1999, p. 14).

Samira Youssef Campedelli e Benjamin Abdala Júnior, em livro de literatura comentada dedicado ao território clariciano, escreveram o seguinte: “[...] São frequentes ainda os bichos (cavalo, galinha, barata, aranha, búfalo, gato etc.): neles temos o ‘coração selvagem’ onde coexistem um *bem* que é a liberdade natural em interação dialética com o *mal*, o instinto antissocial.” (1981, p. 105).

Embora nossa atenção tenda a se voltar para as fontes das passagens (sim, sempre devemos suspeitar das fontes, ainda mais nesse caso em que elas são tão diferentes, distintas, um artigo de revista e um livro de literatura comentada), é perceptível que tais passagens são bastante similares, que uma aparentemente ecoa a outra. Simplificando-se a questão, poderíamos afirmar que alguns dos detalhes ou pormenores que, de acordo com Fábio Lucas, querem “significar” nos contos de LFT, também se acham na obra de Clarice Lispector. Coincidências?

Contrapondo de forma mais correta os fragmentos citados, isto é, lançando mão adequadamente de uma comparação, veríamos que Lucas se restringe a dizer que os pormenores, no território lygiano, querem “significar”, e que Campedelli e Abdala Júnior, por outro lado, dariam a eles, aos pormenores, no território clariciano, um significado especial, específico, pontual, preciso (em termos simplórios, esses pormenores representariam no território clariciano o tal “coração selvagem”, elemento que conjuga o bem e o mal, um tipo de espaço onde o bem e o mal coexistem).

Entretanto, o que de fato nos marca, aquilo que fica realmente assinalado na contraposição dos fragmentos da revista (sobre a produção lygiana) e do livro de literatura comentada (sobre a produção clariciano) é o seguinte: tanto LFT como Clarice Lispector se valeriam dos mesmos detalhes ou pormenores para criar, para escrever; as duas escritoras trariam bichos, insetos para seus territórios literários, para seus textos (os gatos, por exemplo, estariam em ambas as obras). Além disso, saliente-se, Lucas não menciona, mas são muitas as borboletas que encontramos

nas páginas de LFT (desse modo, a escritora, assim como sua colega de ofício, persistiria nos insetos); também escapam ao crítico certo cavalo e certa aranha do conto “O encontro”, de *Mistérios* (1981), cavalo e aranha que, por sinal, também constariam nos textos Clarice, de acordo com a última passagem aqui citada.

‘A cilada’ – pensei diante de uma teia que brilhava suspensa entre dois galhos. No centro, a aranha. Aproximei-me: era uma aranha ruiva e atenta, à espera. Sacudi violentamente o galho e desfiz a teia que pendeu em farrapos. Olhei em redor, assombrada. E a teia para a qual eu caminhava, quem? quem iria desfazê-la? Lembrei-me do sol, lícido como a aranha. Então enfurnei as mãos nos bolsos, endureci os maxilares e segui pela vereda.

[...]

Assim que atingi o campo, desabei de joelhos. Um relâmpago estourou e por um segundo, por um brevíssimo segundo, consegui vislumbrar ao longe a pluma debatendo-se ainda. Então gritei, gritei com todas as forças que me restavam. E tapei os ouvidos para não ouvir o eco de meu grito misturar-se ao ruído pedregoso de cavalo e cavaleira se despencando no abismo. (p. 70-71; 75-76)

Há de ressaltarmos que as borboletas marcariam presença no território lygiano e no clariciano; a seguir, uma passagem de LFT, do conto “Apenas um saxofone”, de *Antes do baile verde* (1970), e, na sequência, uma de Clarice Lispector, do conto “Amor”, de *Laços de família* (1960):

[...] Li ontem que já estão comendo ratos em Saigon e li ainda que já não há borboletas por lá, nunca mais haverá a menor borboleta... Desatei então a chorar feito louca, não sei se por causa das borboletas ou dos ratos. (p. 29-30)

Depois do jantar, enfim, a primeira brisa mais fresca entrou pelas janelas. Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano. As crianças cresciam admiravelmente em torno deles. E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu⁴. (p. 32)

No segundo conto de *Invenção e memória* (2000), intitulado “Suicídio na granja”, LFT fala sobre o primeiro caso de suicídio de que ouviu falar na vida (mais um tema forte, pesado, percebe-se). Contudo, a escritora trata desse suicídio de maneira bastante divertida: Aristóteles, um galo branco, teria, aparentemente, cometido suicídio ao se descobrir sem seu amigo inseparável, Platão, um ganso também da cor branca. O fragmento abaixo trata do exato momento em que as aves

⁴ Os fragmentos dos contos de Clarice Lispector foram extraídos do livro de literatura comentada. Mantivemos a paginação desse livro.

são batizadas no conto (e batismo que ocorre com base numa suposta personalidade que esses animais teriam):

Grandes amigos, hem?, comentei certa manhã com o granjeiro que concordou tirando o chapéu e rindo, Eles comem aqui na minha mão!
Foi quando achei que ambos mereciam um nome assim de acordo com suas nobres figuras, e ao ganso, com aquele andar de pensador, as brancas mãos de penas cruzadas nas costas, dei o nome de Platão. Ao galo, mais questionador e mais exaltado como todo discípulo, eu dei o nome de Aristóteles. (p. 20)

Em “Uma história de tanto amor”, conto de *Felicidade Clandestina* (1971), Clarice Lispector igualmente nomeia aves, no caso, duas galinhas, Pedrina e Petronilha:

Era uma vez uma menina que observava tanto as galinhas que lhes conhecia a alma e os anseios íntimos. A galinha é ansiosa, enquanto o galo tem angústia quase humana: falta-lhe um amor verdadeiro naquele seu harém, e ainda mais tem que vigiar a noite toda para não perder a primeira das mais longínquas claridades e cantar o mais sonoro possível. É o seu dever e a sua arte. Voltando às galinhas, a menina possuía duas só dela. Uma se chamava Pedrina e a outra Petronilha. (p. 82)

Sem impressionismos ou, ainda, sem tentarmos encontrar significados sofisticados para esses detalhes ou pormenores que se fazem presentes nos territórios de cada uma dessas escritoras, poderíamos falar de uma espécie de eco criativo entre elas, de uma espécie de sintonia ou afinidade criativa entre LFT e Clarice Lispector, pois as duas, no intuito de criar, de escrever, extrairiam do real, arrebatariam do concreto, elementos bastante similares, assemelhados, quando não os mesmos, idênticos. E poderíamos até mesmo arriscar uma segunda conclusão: a maneira como essas escritoras “brincam” com esses elementos “arrancados” do real também seria semelhante, e isso se sustentaria no fato de as duas nomearem as aves que se fazem presentes em seus respectivos contos. Aliás, LFT parece protagonizar seu próprio conto, ela é a personagem principal; no enredo, primeiramente, se mostra uma menininha, criança, mais tarde, tudo indica, uma mulher, adulta, nomeando o tal galo e o tal ganso. No conto de Clarice, uma menina é a dona das aves, das galinhas. Duas meninas nos dois contos.

Em resumo, a comparação é procedimento válido no contexto dos estudos literários, e procedimento que nos auxiliou, no horizonte desta dissertação, a elucidar e a asseverar o que acreditamos ser uma sintonia criativa entre LFT e

Clarice Lispector, aquilo que batizamos (assim como foi feito com as aves) de afinidade criativa entre essas escritoras.

1.2.2 O universo feminino e as personagens do sexo feminino

Tratemos, por método, de decompor nossa segunda pergunta. Assim, ficaríamos com: a criação lygiana se reduziria a um mero reflexo do universo feminino?

Em termos culturais ou, se quisermos, históricos, isto é, na ótica daquilo que representa ou integra um suposto universo feminino, a proposição da crítica seria bastante falha. Tomemos o mais prosaico como exemplo: antigamente o rosa era uma cor que nos remetia ao universo feminino, hoje, no entanto, o rosa também é a cor da camisa do pai de família, daí crermos que aquilo que representa ou integra um suposto universo feminino é relativo, muda (e muito) com o passar do tempo. Ao afirmar que o território lygiano refletiria o universo feminino, portanto, a crítica tomaria ares de datada, ultrapassada, desatenta que ela estaria a certas mudanças do comportamento de boa parcela dos seres humanos. E caso esse argumento não seja suficiente para ilustrar o equívoco no rótulo dado à produção lygiana, sejamos mais drásticos, veementes, utilizemos o estereótipo de universo feminino a nosso favor. Mas como?

Em *A disciplina do amor* (1980), obra de LFT que sucedeu um de seus mais conhecidos livros de contos, *Seminário dos ratos* (1977), consta a seguinte pérola:

Um crítico literário do século XIX, irritado com o livro de uma poetisa que ousou sugerir em seus poemas alguns anseios políticos, escreveu no seu artigo: 'É desconsolador quando se ouve a voz delicada de uma senhora aconselhando a revolução. Por mim, desejaria que a poetisa estivesse sempre em colóquio com as flores, as primaveras, com Deus'. (p. 73)

Não há equívocos: LFT, no trecho, trata do estereótipo de feminino (flores, primaveras, Deus). Contudo, se nos valermos desse estereótipo (digamos que, mesmo sendo um tanto preconceituoso, ele pode ser útil), veremos que o território lygiano abarca a discussão de temas fora da alçada desse estereótipo, os quais, de acordo com nossas amostras críticas da seção anterior, seriam: relações familiares

problemáticas, conflitos de geração, miséria, traição, morte, solidão, drogas; todos esses, repetindo, universais, polêmicos, pesados, até mórbidos.

A divergência entre o rótulo e a obra se agrava se levarmos em conta que um romance feito ao molde do (sim, misógino) estereótipo de universo feminino jamais iria abertamente fazer referência ao contexto político-social em que foi escrito ou conter uma personagem como a Lião de *As meninas* (1973), um dos romances mais cultuados de LFT (e um dos mais estudados, também, sob o viés da polifonia). Sobre esse romance, segue mais uma amostra crítica de Leonardo Monteiro:

O romance *As meninas*, publicado em 1973, retrata a vida de três universitárias, que se revezam, sucessivamente, como narradoras da obra. Assim, a espaços regulares, cada uma delas toma a palavra e vai desenrolando a história de seu próprio ponto de vista, tornando o romance um jogo de espelhos que retoma e repete (de outro ângulo) a realidade vivida pelas três moças. [...]

Lião, filha de pai alemão e mãe baiana, é estudante de Ciências Sociais. Ativista de esquerda, deixa tudo de lado para dedicar-se à ação política clandestina (o livro, editado em 1973, alude a fatos contemporâneos de sua publicação, com seqüestro de embaixadores, prisões em massa, torturas e ação social da Igreja). Lião é o oposto de Lorena no que diz respeito a refinamentos e delicadezas: vive mergulhada na contestação dos valores e ideais da sociedade burguesa, rodeada de recortes de jornais, panfletos e estatísticas. (1980, p. 34).

Por um lado, se fundamentada num dado que muda através do tempo, a crítica, ao rotular, ganha feição um tanto obsoleta. Por outro, se fundamentada num estereótipo, soa preconceituosa. Fiquemos, portanto, com a visão da própria escritora, a qual, no mesmo programa televisivo mencionado anteriormente, fala sobre o significado de seu ofício e frisa que sua obra, seu território, na realidade, refletiria sua consciência político-social perante a (coloquemos nestes termos) eterna calamidade de nosso país. Notemos, também, a seguir, quão explícita é a postura de LFT em não compactuar com o estereótipo de universo feminino aqui tratado:

[...] então, quando eu comecei a tomar sentido em relação a minha profissão de escritora, eu senti o seguinte que, eu senti que a minha obra era uma obra de uma escritora engajada no seu tempo. Eu não podia ficar fazendo sobre flores, bombons, chocolates e tal, num país duro como o meu. Então, quando eu era ainda estudante de direito, eu escrevi uma frase que eu depois nunca mais esqueci dela, a frase era a seguinte: ‘No dia em que o Brasil tiver mais creches e mais escolas, o Brasil terá menos hospitais e menos cadeias’, escrevi isso ainda estudante de direito. A frase é válida pro ano de hoje. (ESPECIAL CULTURA, 2009).

LFT, portanto, não estaria num constante “colóquio com as flores” no seu criar, no seu escrever, e essa nossa discussão resultaria numa suspeita, numa desconfiança de que, talvez, seu território também não seja habitado somente por mulheres. Será? Todas as personagens de LFT seriam mulheres?

Arriscando uma resposta, segue abaixo uma apreciação do conto “A sauna”, a qual consta no posfácio de José Castello (1951)⁵ do já citado livro de contos *Seminário dos ratos*:

[...] Não é só o poder político e social que fracassa, mas também o poder que o sujeito tem supostamente sobre si. Em “A sauna”, um homem aproveita o ambiente esfumaçado para passar em revista a própria vida. Longe da nitidez do mundo solar, à meia-luz, lembranças e dúvidas encontram uma atmosfera propícia para a revelação. Sob a luz cruel da realidade, não passamos de máscaras endurecidas, sugere Lygia. É no lusco-fusco que a vida, frágil e arredia, se encorpa. É também nessas zonas de trevas que a literatura, enfim, se faz. [...]

O protagonista de “A Sauna” é um pintor que, depois de alguns momentos de criação legítima, se acomoda aos apelos do mercado e do conforto. Para pintar seus quadros vendáveis, sabe que não deve estar eufórico nem deprimido – mas equilibrado sobre as aparências do normal. “Perdi o fervor”, resume. É justamente da perda desse calor interno, que esvazia e deprime, que os contos de Lygia tratam. [...] (CASTELLO, 2009, p. 173-174).

José Castello cobre a dimensão de um texto bastante extenso para um conto (quase 30 páginas na recente reedição da Companhia das Letras): o perfil do protagonista é delineado (homem, pintor, de personalidade acomodada); essa personagem é situada em um espaço (a sauna); e as bases do enredo do conto são fornecidas com propriedade, de maneira bastante adequada (esse homem estaria revisando seu percurso de vida, seus erros e acertos, ponderando-os).

Dito isso, já começamos a nos questionar se um território que é tido pela crítica como povoado por personagens predominantemente mulheres abrigaria uma personagem homem aparentemente tão bem calculada, tão minuciosamente concebida (esse homem teria um harém?). Aliás, nesse conto, a personagem homem não tem um nome, possível sinal da sua comodidade, da sua inércia (esse homem, de tão acomodado, não se daria nem ao trabalho de se identificar), ou, ainda, uma alusão da escritora de que o tipo de reflexão efetuada por essa

⁵ CASTELLO, José. Lygia na Penumbra. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Seminário dos ratos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.p.169.

personagem homem bem poderia ser o mesmo tipo de reflexão que nós, leitores, homens ou mulheres, por vezes efetuamos.

Evidentemente que o raciocínio inverso poderia ser feito, ou seja, uma escritora mulher criaria uma personagem homem anônima para indicar o quanto desconheceria uma perspectiva masculina do mundo. Entretanto, essa veia de raciocínio (que cá entre nós, não há como negar, limita e subestima o poder de criação de qualquer escritor) cai por terra se notarmos que LFT também cria personagens mulheres sem nome, como é o caso da mãe do conto “Uma branca sombra pálida” de *A noite escura e mais eu* (1995). Por sinal, constatar que a escritora também cria personagens mulheres sem nome só colabora com nossa hipótese: LFT por vezes criaria personagens homens e personagens mulheres, ambos anônimos, com a intenção de sinalizar que o tipo de reflexão que essas personagens efetuam bem poderia ser o mesmo tipo de reflexão que nós, leitores, homens ou mulheres, efetuamos. Suposições. Suspeitas. Mas com certo fundamento a partir da própria produção da escritora.

Observando o conjunto da obra de LFT, há quatro romances bastante referidos, e todos eles têm como protagonistas as mulheres de que a crítica tanto lembra. Em *Ciranda de pedra* (1954), temos Virgínia; em *Verão no aquário* (1963), Raíza; em *As meninas*, Lorena, Lia, e Ana Clara, padrão esse que muda um pouco em *As horas nuas* (1989), no qual encontramos a personagem Rosa Ambrósio dividindo a palavra (a narrativa) com seu gato, Rahul. Sendo assim, alguns afirmariam, está nítido, está explícito que a escritora delinea quase que exclusivamente personagens que são mulheres, pois há mais mulheres nas suas obras. Um gato falando teria sido apenas uma extravagância, um impulso criativo, uma investida em algo exótico, diferente. Será?

No entanto, a relação entre a quantidade de romances e de livros de contos (inéditos, coletâneas, e antologias), é bastante desigual; teríamos, aproximadamente, um romance para cada dois livros de contos. Na pior das hipóteses, haveria um empate, pois, continuando nossa matemática, se excluíssemos coletâneas e antologias de contos, teríamos quatro dentre cinco livros de contos que sempre contêm ao menos um texto (um conto) em que o protagonista é um belo exemplar do sexo masculino (e dono de um nome, digamos de passagem).

Para ilustrar esse fato, exemplos: em *Antes do baile verde* (1970), o Tomás de “As pérolas”; em *Seminário dos ratos*, além do anônimo de “A sauna”, o Wlado de “WM”; em *Mistérios* (1981), o Miguel de “O noivo”; e em *A estrutura da bolha de sabão* (1991), que já havia sido lançado sob o título de *Filhos pródigos* em 1978, o Gabriel de “Gaby”.

E quando os homens não marcam presença nos livros de contos, como é o caso de *A noite escura e mais eu*, parece haver uma necessidade (de LFT) de não oferecer um ângulo estritamente feminino ou masculino (repetir-se-ia o que aconteceu com os nomes, grifemos). Nessa obra, quem ganha voz, quem exprime uma visão de mundo são um animal, que no caso é um cachorro, e um objeto inanimado, uma estátua de jardim. Eis uma amostra dessas vozes:

Começo por me identificar, eu sou um cachorro. Que não vai responder a nenhuma pergunta, mesmo porque não sei as respostas, sou um cachorro e basta. Tantas raças vieram desaguar em mim como os afluentes de pequenos rios se perdendo e se encontrando no tempo e no acaso, mas qual dessas raças acabou por vigorar na soma, isto eu não sei dizer. Melhor assim. Fico na superfície sem indagar da raiz, agora não. Aqui onde estou posso passar quase despercebido em meio de outros que também levam os crachás dependurados no pescoço como os rótulos das garrafas de uísque. Que ninguém lê com atenção, estão todos muito ocupados para se interessar de verdade por um próximo que é único e múltiplo apesar da identidade. Às vezes, fico raivoso, meu pêlo se eriça e cerro os maxilares rolando e ganindo, quero fugir, morder. Mas as fases de cachorro louco passam logo. Então, componho o peito, conforme ouvi o treinador dizer, não sei em que consiste isso de compor o peito, não sei, mas é o que faço quando desconfio que não estou agradando: componho o peito e volto à normalidade de um cachorro manso. Doce. (TELLES, 1995, p. 37).

A data na qual fui modelado está (ou não) gravada na sola da minha bota mas esse detalhe não interessa, parece que os anões já nascem velhos e isso deve vigorar também para os anões de jardim, sou um anão de jardim. [...]

Fui feito de uma pedra bastante resistente mas há um limite, meu nariz está carcomido e carcomidas as pontas destes dedos que seguram o meu pequeno cachimbo. E me pergunto agora, se eu fosse um anão de carne e osso não estaria (nesta altura) com estas mesmas gretas? Nem são gretas mas furos enegrecidos como os furos dos carunchos, a erosão. Tanto tempo exposto aos ventos, às chuvas. E o sol. Tudo somado, nesta minha vida onde não há vida (normal) o que me restou foi apenas isto, juntar as lembranças do que vi sem olhos de ver e do que ouvi sem ouvidos de ouvir. [...] (TELLES, 1995, p. 99-101).

É possível, por exemplo, declarar que a paulistana não quer oferecer uma visão de mundo estritamente masculina ou feminina, ou que ela tem uma necessidade de evasão (quer ser muitos e todos ao mesmo tempo, como qualquer outro escritor), ou, ainda, que sua capacidade de reinvenção no escrever é singular.

Porém, o que fica constatado nas passagens é que LFT não cria apenas personagens mulheres e que, portanto, o seu território não é habitado exclusivamente por elas. A fortuna crítica focada na obra de LFT, sejamos justos, reitera (ou pelo menos tenta) o ponto em termos bem mais aplicáveis quando registra que a escritora “vai muito além da personagem feminina” e que seu “toque de mestre relaciona-se ao sexo dito frágil”:

Poderíamos, com esta ideia, correr um risco, tirar uma falsa conclusão: Lygia escreveria somente *da* e *para* a mulher? Nada disso. Ela vai muito além da personagem feminina: através dela, permite ao leitor uma reflexão sobre a condição humana, sobre a natureza do Homem, que a faz ultrapassar uma possível visão unilateral feminista. Desta forma, a mulher que contemplamos nos contos e romances da escritora não é carrasco nem vítima, mas simplesmente um ser humano, com toda a amplitude deste termo.

Alguns de seus contos [...] giram em torno de protagonistas [...] masculinos, confirmando que, mais do que preocupada com o homem ou a mulher, Lygia usa seu texto para criar seres humanos. Mas seu toque de mestre relaciona-se ao sexo dito frágil. A autora tem uma sensibilidade aguçadíssima para o universo feminino, onde a educação castradora, o mau ambiente familiar ou o relacionamento sentimental insatisfatório deixam escapar um ser humano mutilado e infeliz.

Mas, qualquer que seja o sexo ou a idade das personagens de Lygia, a romancista cria pessoas conflituosas, desencontradas de si ou do mundo [...] (MONTEIRO, 1980, p. 102).

Contudo, essa certa obsessão em afirmar que LFT esboçaria eximamente perfis de mulheres se torna algo bastante curioso quando percebemos que um desses perfis é deixado de lado, que um desses perfis é simplesmente, por vezes, não citado. Em “Que se chama solidão”, primeiro conto de *Invenção e memória* (2000), temos uma prévia de quem seria esse perfil ignorado, essa personagem esquecida:

Chão de infância. Algumas lembranças me parecem fixadas nesse chão movediço, as minhas pajens. Minha mãe fazendo seus cálculos na ponta o lápis ou mexendo o tacho de goiabada ou ao piano, tocando suas valsas. E tia Laura, a viúva eterna que foi morar na nossa casa e que repetia que meu pai era um homem instável. Eu não sabia o que queria dizer instável mas sabia que ele gostava de fumar charutos e gostava de jogar. A tia um dia explicou, esse tipo de homem não consegue parar muito no mesmo lugar e por isso estava sempre sendo removido de uma cidade para a outra como promotor. Ou delegado. Então minha mãe fazia os tais cálculos de futuro, dava aquele suspiro e ia tocar piano. E depois, arrumar as malas. (TELLES, 2000, p. 9).

Contraopondo essa passagem com o peritexto instalado na orelha de *Invenção e memória*, concluímos que a personagem esquecida é ninguém menos que a própria LFT:

O mais recente livro de contos de Lygia Fagundes Telles, *A noite escura e mais eu*, foi um extraordinário sucesso. Eis que a autora volta ao gênero da sua paixão – o conto – mas numa original mistura da memória (fragmentos) com ficções, assim no estilo que lembra esse inesquecível *A disciplina do amor*. É sempre, conforme acentuou Paulo Rónai, naquela sua atmosfera de “mistério e serenidade, equilíbrio e sortilégio”.

Serão essas lembranças reais ou foram invadidas pelo imaginário? É possível para essa ficcionista separar a memória da invenção ou serão ambas assim como vasos comunicantes que acabam por se encontrar lá nas profundezas tão incertas do ser? (TEXTO DE ORELHA, 2000).

Provavelmente a resistência em mencionar essa personagem esteja ligada ao (relativamente) novo e polêmico gênero em que podemos inserir *Invenção e memória*, isto é, a autoficção. No artigo “Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho” (2010), Eurídice Figueiredo sintetiza muito bem as bases desse gênero, isto é, quem é seu criador, o que teria estimulado a criação desse gênero, e quais as características típicas de uma obra nele enquadrada. Vejamos:

A autoficção é um gênero que foi criado por Serge Doubrovsky (1977). Sentindo-se desafiado por Philippe Lejeune que, no livro *Le pacte autobiographique* [...], indagava se seria possível haver um romance com o nome próprio do autor, já que nenhum lhe vinha ao espírito, Doubrovsky decidiu escrever um romance sobre si próprio. Assim ele criou o neologismo de *autofiction* para qualificar seu livro *Fils*, assim definido na quarta capa [...] Doubrovsky lembra que quando se escreve autobiografia, tenta-se contar toda sua história, desde as origens. Já na autoficção pode-se recortar a história em fases diferentes, dando uma intensidade narrativa do romance. [...] (FIGUEIREDO, 2010, p. 2).

Há quem considere a autoficção um modismo, há quem a considere uma praga nas livrarias, e essas opiniões, no fundo, estariam refletindo a crença (intelectual e popular) de que o escritor já faz ficção (escreve) com base em si, já traz para o papel, automaticamente, elementos pessoais, elementos individuais, experiências de vida, conhecimento de mundo. A autoficção, nesse sentido, há de se deduzir, seria um gênero inferior por ser redundante, por ser uma espécie de materialização escrita do ego fenomenal de um escritor (enfim, uma necessidade de exibição desse escritor).

LFT, desconsiderando a polêmica, ao longo de alguns dos contos de *Invenção e memória*, cobre as várias fases de sua história de vida, faz o tal recorte temporal a que se refere Doubrovsky na definição do gênero autoficção recém citada. Às vezes LFT é uma criança, inocente, desconhecadora do vocabulário usado por uma tia viúva (como vimos na passagem de “Que se chama solidão”); às vezes ela é uma jovem bem disposta, que quer ir a um baile com colegas de faculdade; e às vezes ela é uma mulher madura, casada com Paulo Emílio Salles Gomes, escritora, proprietária de uma rotina. Nas passagens a seguir marcam presença, respectivamente, a LFT jovem (passagem do conto “A dança com o anjo”) e da LFT mulher (do conto “Rua Sabará, 400”):

Agora eu precisava convencer minha mãe que resistia bravamente: Mas filha, que festa é essa?! Seus colegas são uns desmiolados, e se a coisa acabar em bebedeira, desordem? E quem vai te levar e depois te trazer? A Segunda Guerra Mundial estava quase no fim, o planeta enfermo sangrando e uma frase muito na moda nestes trópicos, O preço da paz é a eterna vigilância! Ora, se a paz (com toda a ênfase no ponto de exclamação) já estava mesmo perdida, o importante agora era não perder a virgindade e disso cuidava a minha atenta mãe: [...] (TELLES, 2000, p. 23).

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

Escrevíamos então, Paulo e eu, um roteiro para cinema, *Capitu*, baseado no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. [...] (TELLES, 2000, p. 81).

Mas afinal de contas, quem seria essa LFT da autoficção? Melhor encararmos essa questão por partes, pois a conversa poderá ser um pouco longa.

Quando um crítico (um intelectual) toma a produção escrita alheia, elabora opiniões sobre essa produção, e, por fim, expõe suas opiniões sobre essa produção ao público em formato de artigos e derivados, esse crítico daria origem à fortuna crítica dessa obra que lhe é alheia. Primeira conclusão: nessa ótica, presenciariamos o nascimento de uma LFT escritora.

Quando um biógrafo (que pode ser um crítico, um intelectual) toma fatos de uma vida alheia, organiza-os em seqüência cronológica, e, por fim, expõe esses fatos ao público em formato de livro, esse biógrafo compôs uma biografia. Segunda conclusão: nessa ótica, presenciariamos o nascimento de uma LFT pessoa.

Tentando responder a nossa pergunta: quando um escritor seleciona alguns fatos de sua própria vida, organiza e retrata esses fatos da forma que bem entende,

e, por fim, expõe essa excursão por si mesmo ao público em formato de livro, esse escritor estaria produzindo autoficção. Terceira conclusão: nessa ótica, estaríamos presenciando o nascimento de uma LFT personagem (eis um bom nome para ela).

Na autoficção, portanto, o próprio escritor seria o filtro dos dados de sua história, estaria no comando da situação, não haveria intermediários, como, aliás, ocorre com a fortuna crítica de uma produção e a com a biografia. Sendo o filtro, o selecionador dos elementos que ganharão relevo, o escritor reescreve sua história, se reescreve, acaba adicionando dados, subtraindo fatos, trocando informações menos aprazíveis pelas que lhe satisfazem plenamente, acaba invertendo o arranjo dos acontecimentos do mundo real de que ele fez parte (ou ainda faz parte, como é o caso de LFT); enfim, o escritor faria uma espécie de subversão de suas experiências concretas.

Observemos que nossa descrição do escritor como filtro de informações contou com uma série de verbos bastante burocráticos, pontuais, verbos que revelam procedimentos, medidas tomadas durante a feitura de um texto (adicionar, subtrair, trocar, inverter); em boa medida, esses verbos retomam as universais da produção escrita de que fala Almuth Grésillon em *Elementos de Crítica Genética* (2007):

Para ilustrar a existência de universais da produção escrita, basta lembrar de um fato que é de uma tamanha simplicidade que, provavelmente, nunca pensamos em lhe dar valor de regra universal: *toda* escritura, qualquer que seja, de onde quer que venha, quer seja manuscrita, datilografada ou eletrônica, conhece somente quatro operações de reescritura: acrescentar, suprimir, substituir, permutar. Isso é tão verdadeiro que o sistema informático retomou exatamente esses mesmos comandos. [...] (GRÉSILLON, 2007, p. 287).

Há, portanto, uma possível (e interessante) analogia a ser feita entre a produção (criação) de qualquer texto escrito e a produção (criação) de um texto de cunho autoficcional: todo escritor, ao escrever, acrescentaria, suprimiria, substituiria, permutaria palavras ou passagens escritas (algo mais num nível textual poder-se-ia dizer); o escritor autoficcional, ao se engajar num escrever sobre si mesmo, acrescentaria, suprimiria, substituiria, permutaria dados, fatos, informações, acontecimentos (algo mais no nível das ideias, algo que poderia anteceder qualquer tentativa de escrita ou decorrer de tentativas de escrita por parte desse escritor).

Vale ainda lembrar que através dessa discussão, e de um ponto de vista criativo, são dadas certas noções para uma possível diferenciação entre autobiografia e autoficção: a autobiografia, por ser um texto comprometido em fornecer as verdades, os fatos de uma vida, conteria um índice criativo menor (um índice de invenção menor); a autoficção, por sua vez, não tendo comprometimento algum com as verdades de uma vida, conteria um índice de invenção maior.

Na tese intitulada “‘Infinidamente pessoal’: a autoficção de Caio Fernando Abreu, ‘o biógrafo da emoção’”, de Nelson Luís Barbosa (2008, p. 105 *apud* MORICONI, 2006) consta que:

O vínculo vida/obra tanto aparece como projeção ficcional, quanto como discurso autobiográfico. Ou ambos, misturados. No campo da teoria da literatura, podemos dizer que a clássica fronteira entre narrador e autor tem andado bastante embaralhada, para desespero dos professores de literatura mais ortodoxos. Entre os escritores surgidos recentemente, assim como em livros recentes de escritores veteranos, tal fenômeno de embaralhamento tem dado margem a toda sorte de experimentações e brincadeiras. Já são três décadas de presença forte da autoficção na literatura. *Entendendo-se por autoficção a criação de um eu através do jogo de verdades deslocadas e mentiras deslavadas que todo discurso da primeira pessoa implica. [...].*

Acima, notemos, Barbosa grifa, na passagem de Moriconi, “Entendendo-se por autoficção a criação de um eu através do jogo de verdades deslocadas e mentiras deslavadas que todo discurso da primeira pessoa implica”; nesse sentido, quando mencionamos um maior índice de invenção na autoficção (em contraposição com a autobiografia, logicamente), estávamos exatamente nos referindo a essa possibilidade do gênero autoficcional, à possibilidade de jogar com “verdades deslocadas e mentiras deslavadas” que esse gênero dá aos escritores que nele se embrenham. E há mais na tese em questão (BARBOSA, 2008, p. 123 *apud* BESSA, 2002):

Ainda que vários de seus textos tenham um substrato bem autobiográfico, na maioria deles há uma espécie de transmutação, ou melhor, uma transposição de referentes *reais*. Desse modo, Caio era um verdadeiro ficcionista: apropriava-se de fatos vividos que poderiam dar ótimas e profundas narrativas autobiográficas e os transformava em ficção. [...].

Eis que mais uma vez a nossa noção de que o gênero autoficcional, em relação ao autobiográfico, seria mais inventivo, possuiria um maior índice de invenção, acha respaldo numa passagem do trabalho sobre Caio Fernando Abreu. O

trecho de Bessa reproduzido no trabalho de Barbosa lida com certa transmutação ou transposição, por parte de Caio F., de referentes reais; por outras palavras, o escritor gaúcho, ao se aperceber de que fatos por ele vividos teriam potencial para se transformarem em histórias (narrativas autobiográficas), apostaria, investiria nesses fatos, injetaria neles uma dose criativa.

Na autobiografia, portanto, os fatos vividos pelo escritor estariam mais crus, planos, simplificados; na autoficção, por outro lado, esses mesmos fatos, uma vez identificado pelo escritor que eles teriam potencial ficcional, receberiam uma rajada criativa, ganhariam uma dimensão, digamos, maior, esses fatos ganhariam um tempero extra, deixariam de ser tão planos ou de estarem tão simplificados.

De volta ao território lygiano, nosso objeto, parece imperar a criatividade, a invenção. Em um dos contos já citados, “A dança com o anjo”, a LFT jovem (a qual, não esqueçamos, é personagem) vai a um baile e dança (como o próprio título assinala) com ninguém menos que um anjo. Evidentemente que a entrada desse anjo no enredo do conto não é gratuita: é exatamente ele quem retira a LFT jovem do local (o salão de baile) onde ocorrerá uma espécie de batida policial⁶.

[...] Quando fui retocar o batom, refletida no espelho apareceu a cara iluminada de um moço que veio por detrás e chegou com o queixo até meu ombro, Vamos dançar?

Voltei-me. Quem era agora aquele menino de cabelos encaracolados, quase louros e de olhos tão azuis – mas não era mesmo uma beleza de colega? Que eu não conhecia. Mas qual é a sua turma?, Quis perguntar e continuei em silêncio, quando me emocionava, não conseguia falar. Alto e esguio, de terno azul-marinho e gravata vermelha, ele me pareceu elegante mas discreto. E tímido, sim, apesar do convite repentino. Levantei-me.

- Venha com a bolsa, ele pediu com naturalidade,

Obedeci sem entender. Por que levar o *nécessaire*? Eu dançava mal mas ele me conduzia com tanta firmeza que fiquei flexível, leve – mas quem era ele? Afastei-me um pouco para vê-lo e achei-o parecido com os heróis dos livros da minha adolescência, as pestanas longas, a fronte pura. E aquelas mãos de estátua. Mas de que turma seria? [...] (TELLES, 2000, p. 26).

De volta ao ponto, ou seja, à polêmica ao redor do gênero autoficcional, haveríamos de nos perguntar quem pode sacar a verdade do bolso num passe de mágica, pois todos são suspeitos: a crítica pode cometer seus excessos e ter seus esquecimentos (como estamos vendo, por sinal, com relação às personagens de

⁶ Uma referência ao Dia do Advogado, também conhecido como Dia da Pendura, 11 de agosto, quando estudantes de direito comem e bebem em bares e restaurantes Brasil afora e simplesmente não pagam a conta, eles pedem para “pendurar” as despesas. Trata-se de uma antiga tradição brasileira que remonta ao Primeiro Império do Brasil (1822-1831). Aparentemente, essa tradição perdura.

LFT); o biógrafo, por sua vez, também pode interpretar os fatos dessa vida que lhe é alheia como bem entender (há um texto neutro?); o escritor, em seu processo de criação (cremos que mais no autoficcional do que no autobiográfico), também pode editar, pode realizar essa espécie de “seleção e montagem” a que acabamos de nos referir. Um verdadeiro beco sem saída.

Para que o debate não fique muito filosófico (e monótono, infinito, e sem resposta), o ideal seria tentarmos encontrar formas de lidar com esse novo gênero, formas de lidar com a existência das tantas LFT personagem que estão aí no mercado. Colocar esse novo gênero em um patamar inferior de produção ou cair na cilada das perguntas filosóficas seria atitude típica de quem quer sair pela tangente. Não é fácil, mas às vezes temos que abrir a porta do armário e enfrentar o monstro, o diferente que está lá escondido. Eis aí uma boa maneira de vermos a questão da autoficção nos dias de hoje.

Nossa discussão acerca da visão das personagens de LFT que é propagada pela amostra crítica desemboca em duas possíveis linhas de pensamento: primeira, quando a crítica afirma que, no geral, praticamente todas as personagens de LFT são mulheres, ela estaria tomando uma postura bastante cômoda e generalizante, ou seja, para a crítica seria bem mais fácil criar essa regra geral em vez de apontar nos textos as tantas personagens homens e aquelas personagens que não são nem homens nem mulheres (os animais e os objetos de que falamos).

Segunda linha de pensamento: ao negar uma abordagem à LFT personagem (seja por considerar o gênero autoficcional inferior, seja por medo de lidar com a natureza esquisita e híbrida dessa personagem, seja por puro esquecimento), a crítica estaria evitando tratar de uma das mulheres que ela mesma (a crítica) tanto fala serem as rainhas do território lygiano (a crítica seria, portanto, contraditória).

Nesse ínterim, na realidade, quem perde é o território lygiano, pois a existência de certas personagens criadas pela paulistana é negada, a visibilidade de certas personagens oriundas de sua pena é comprometida. Nesse sentido, a crítica precisaria rever algumas de suas posturas, refletir sobre os rótulos que sai a distribuir aleatoriamente. Caso não o faça, vejamos bem, tudo se resumiria a um dizer por dizer, tudo se resumiria a uma grande piada, e sem razão aparente, piada um tanto sem graça.

1.2.3 O humor

Já que o assunto é piadas, passemos para nosso próximo item de viagem: no território lygiano, o humor poderia ser definido como trégua, isto é, algo ocasional?

Há uma série de contos de LFT que poderíamos chamar de tristes (num eufemismo). Destacaremos dois, “Senhor diretor” e “Uma branca sombra pálida”, os quais constam, respectivamente, nos já mencionados livros de contos *Seminário dos ratos* e *A noite escura e mais eu*. O primeiro tem como protagonista Maria Emília, uma professora aposentada de quase sessenta e dois anos que decide escrever uma carta ao diretor de um jornal para denunciar a imoralidade na qual ela acredita estar imersa a cidade onde vive. Em linhas gerais, o enredo se desenvolve com base na escrita mental da tal carta (é um monólogo interior). Ao fim do conto, a personagem até parece perceber que desperdiçou sua vida obedecendo a certas convenções sociais, mas segue a escrita mental da carta, impassível, como uma louca. O trecho abaixo é extenso, mas se faz necessário para captarmos a essência da personagem e do texto como um todo:

Seca no Nordeste. Na Amazônia, cheia – leu Maria Emília na manchete do jornal preso aos varais da banca com prendedores de roupa. [...] Senhor Diretor: antes e acima de tudo quero me apresentar, professora aposentada que sou, paulista, solteira. Um momento, solteira, não, imagine, por que declinar meu estado civil? Basta isto, uma professora paulista que tomou a liberdade de lhe escrever porque a ninguém mais lhe ocorre expor sua revolta, mais do que revolta, seu horror diante desse espetáculo que a nossa pobre cidade nos obriga a presenciar desde o instante em que se põe o pé na rua. O pé na rua? A coisa já invadiu a intimidade dos nossos lares, não tenho filhos, é lógico, mas se tivesse estaria agora desesperada, essa mania de iniciar as crianças em assuntos de sexo, esses livros, esses programas infantis, Senhor Diretor, e esses programas que conspurcam nossas inocentes crianças, e o filme que fizeram com a manteiga! Um momento, espera, esse pedaço não: digo que a tevê está exorbitando de um modo geral em nos impor a imagem da boçalidade e digo que resisti em comprar uma, bem que resisti, Senhor Diretor. Mas sou sozinha e, às vezes, a solidão. A perigosa solidão. Mas fico vigilante (aprumou-se, levantou a cabeça) para não acontecer comigo o que aconteceu com a Mariana, tão fina, tão prendada. Família tradicional, de um dos melhores troncos paulistas, olha aí a Mariana. *Viagem jóia. Fiz compras lindas mas está na hora de voltar porque minha calça já perdeu o vinco*, escreveu no cartão que me mandou de Manaus. A calça perdeu o vinco e ela, a vergonha. Sessenta e quatro anos e meio. Quem visse podia pensar, é uma jovem que foi fazer contrabando. Espera, jovem não, que jovem não se importa com vinco de calça, postal de uma velha mesmo e com medo de parecer desatualizada. Então conta bandalheiras, me diz *ô!* no telefone e usa calça grudada no *derrière*. Só falta usar aquelas camisetas com coisas escritas nas costas. [...] (TELLES, 1977, p. 17-19).

“Uma branca sombra pálida” também é um monólogo interior, porém quem fala (ou melhor, pensa) é a mãe de uma garota suicida. No caso, o elemento que desencadeia todo o discurso mental dessa mãe é uma visita que ela faz ao túmulo da filha. Ao longo do texto, percebemos que o suicídio teria ocorrido pelo fato de essa mãe não aceitar a relação homossexual que a filha estava vivendo com uma colega de faculdade. No fim, a mãe até parece um pouco arrependida por ter sido tão rígida e dominadora com a filha, mas, assim como Maria Emília, é obstinada, tem seus princípios, acredita naquilo que prega como uma verdade absoluta.

Hoje fui ao tumulo de Gina e de longe já vi as rosas vermelhas espetadas na jarra do lado esquerdo, Oriana veio ontem. Não combinamos nada, é evidente, mas a jarra do lado esquerdo ficou sendo a dela, a jarra da direita é das minhas rosas brancas. Que já murcharam, as brancas duram menos. Acendi um cigarro. É proibido fumar, eu vi escrito por aí. E o que mais é proibido, viver? [...]

[...] Jogo longe o cigarro, faço cara compungida e finjo que rezo enquanto me inclino diante da jarra das rosas vermelhas. [...] A terra aqui é rica, tenho vontade de informar ao casal de idiotas, vergados de velhice e ainda alegrinhos, oh! as flores, os passarinhos. [...]

Deixo minha jarra com os seus botões empertigados ao lado das rosas de Oriana e penso agora que essas jarras ficaram grandes demais para um tumulo tão pequeno, Gina era pequena, digo e me sento na beirada da lousa, os cemitérios deviam ter cadeiras. Mas assim isto aqui não virava logo uma festa? [...] Mas os cemitérios têm mesmo que ser românticos, disse Gina. Voltávamos do enterro do pai e agora me lembro que fiz uma observação que a desgostou, era qualquer coisa em torno desse ritual das belas frases, das belas imagens sem a beleza. Ela com a sua mágoa e eu com a minha impaciência. [...] (TELLES, 1995, p. 87-90).

Os textos, numa primeira leitura, revelam certo tom trágico, pois é impossível tanto para a professora quanto para a mãe se desvencilharem de seus preceitos, ou seja, para a professora é inconcebível que na cidade onde ela vive impere o sexo (e outros ditos pecados), para a mãe é inconcebível que sua própria filha tenha uma relação fora do padrão estabelecido, o heterossexual. Ao insistirem em seus preceitos, as protagonistas ferem a elas mesmas, a professora perde de gozar a vida na sua plenitude, a mãe perde a filha que tanto amava. Não são culpadas, de forma alguma, apenas fizeram aquilo que lhes foi ensinado, mas há, bem no fundo de cada uma delas, a sensação de que exageraram na dose. A situação poderia ser mudada? Não muito, e sendo assim, elas continuam se comportando da mesma maneira, continuam centradas naquilo que lhes foi recomendado como o certo.

Façamos agora uma segunda leitura: os textos também têm um tom cômico, pois é quase impossível, para nós leitores, não rir dessa professora que evita

“declinar” seu estado civil, dessa professora que está horrorizada com o fato de a manteiga ser usada como lubrificante sexual, é impossível para nós não rir dessa professora que é um tanto maldosa com a amiga, Mariana, cuja calça teria perdido o vinco. Quanto à mãe, ela também tem seus momentos cômicos: a mãe é exagerada, indignada, impaciente (indaga se é proibido viver já que não pode fumar no cemitério); a mãe é irônica (não vê razão para que os passantes sejam tão faceiros, visto que são idosos); a mãe reivindica por cadeiras nos cemitérios (e ainda brinca que os cemitérios se transformariam numa verdadeira festa se tivessem cadeiras).

Dito isso, vemos que o triste (tom trágico) e o alegre (tom cômico) se alternam no discurso dessas personagens e que, talvez, se isso não ocorresse, os contos seriam verdadeiros “dramalhões”, centrados que estariam na figura de uma professora que não aproveitou suficientemente a vida e na figura de uma mãe que perdeu a filha.

Nesses dois contos, o que parece ocorrer é que LFT coloca nas personagens certas características que totalmente opõem o tipo de situação que elas, as personagens, estão vivenciando, características que divergem por completo do tipo de reflexão que elas estão efetuando em seus respectivos discursos mentais. Uma técnica, claro, um elemento que quebra a densidade do tema, que não deixa o conto se tornar maçante, enfadonho, monótono.

De sua parte, a crítica define o humor no território lygiano como trégua, isto é, algo ocasional. Na esfera de um conto isolado, é fato, o humor apareceria ocasionalmente, tirando o leitor da angústia mental ininterrupta das personagens. Entretanto, na esfera de dois contos (como tentamos mostrar), o humor perde seu aspecto ocasional e ganha aspecto de técnica, de maneira recorrente (encontrada pela escritora) para deixar o leitor respirar (uma pausa) diante da densidade do discurso psicológico das personagens.

Um detalhe, sim, um detalhe, mas que faz toda a diferença. Um conto ter momentos engraçados é bem diferente de dois contos terem momentos engraçados. Em um conto, o humor poderia ser definido como algo ocasional, uma trégua na densidade desse texto. Em dois, o humor já passaria a se configurar como algo pensado, elaborado, engendrado, calculado, algo que não é ocasional exatamente por ser recorrente, por repetir-se.

Humor como trégua na oficina lygiana? Nem tanto. E já que estamos a falar sobre o discurso mental de alguns dos habitantes do território lygiano (os discursos da mãe e da professora, na verdade) e sobre técnicas de feitura desse mesmo território, tratemos de utilizar esses elementos para prosseguir nossa viagem, tratemos de utilizar esses elementos para responder a nossa próxima pergunta, a qual seria: o monólogo interior poderia ser visto apenas como mais uma das técnicas utilizadas pela paulistana?

1.2.4 O monólogo interior

Para darmos início a essa discussão, segue uma definição de monólogo interior de Massaud Moisés (1978):

O monólogo interior caracteriza-se por transcorrer na mente da personagem [...], como se o “eu” se dirigisse a si próprio. Na realidade, continua a ser diálogo, uma vez que subentende a presença dum interlocutor, virtual ou real, incluindo a personagem, assim desdobrada em duas entidades mentais (o “eu” e o “outro”), que trocam idéias ou impressões como pessoas diferentes. E visto consistir na detecção dos estratos psíquicos anteriores à consciência ou à verbalização deliberada, o monólogo interior identifica-se pela desarticulação lógica dos períodos e sentenças. Claro que o ato de redigir empresta relativa ordem ao caos que se deseja surpreender, mas tudo se passa como o recheio subconsciente vazasse inteiro no papel, com o desconcerto que lhe é peculiar. De dois modos pode dar-se o trânsito: diretamente, isto é, sem a intervenção ostensiva do escritor, de molde que a personagem expõe o magma subterrâneo de sua mente numa espécie de confiança ao leitor, sem barreiras de qualquer natureza e sem obediência à normalidade gramatical, de vez que não se processa a intromissão do consciente e suas leis, fundadas na lógica e no decoro social: [...]

O monólogo interior indireto marca-se pela interferência patente do ficcionista na transição da correnteza mental da personagem, como se detivesse o privilégio de sondar-lhe e captar-lhe o tumultuado mundo psíquico sem deformá-lo, ao menos aparentemente. [...] (p.145-146)

Eis que muito do que consta na definição de monólogo interior se aplica a contos como “Uma branca sombra pálida” e “Senhor diretor”: i) são enfatizados os pensamentos das personagens, e não as ações físicas delas (um plano mental sobreporia um plano concreto); ii) as personagens parecem trocar impressões consigo mesmas (por exemplo, elas lançam perguntas e, aparentemente, elas mesmas tratam de responder tais perguntas); iii) assim como o nosso pensamento, o das personagens por vezes se mostra incoerente, desarticulado, repleto de

alternativas (e um bom exemplo disso é o fato das personagens mudarem de assunto, mudarem o assunto em pauta com uma velocidade tremenda); iv) o caos do falar/pensar das personagens, do texto em si, seria mesmo aparente, uma fachada, pois, lidos os contos, eles evidenciam logicidade, coerência, enfim, eles têm um sentido; v) realmente as personagens parecem despejar opiniões, elas são extremamente verborrágicas, coloquiais, acabam fazendo (ou dizendo) num plano mental aquilo que, num plano físico, jamais teriam a audácia, a ousadia de fazer (ou dizer).

Outro aspecto verificável (e por sinal, logo ao início de cada um dos contos em questão) é que LFT lançaria mão tanto do monólogo interior direto quanto do indireto. Em “Uma branca sombra pálida”, não há um intermediador, não há ninguém entre a personagem e nós leitores, o que tornaria o texto um monólogo interior direto (“Hoje fui ao túmulo de Gina e de longe já vi as rosas vermelhas espetadas na jarra do lado esquerdo, Oriana veio ontem.”); em “Senhor diretor”, por sua vez, contamos com a presença de um intermediador, alguém entre Maria Emília e nós leitores, o que, obviamente, tornaria o texto um monólogo interior indireto (“*Seca no Nordeste. Na Amazônia, cheia* – leu Maria Emília na manchete do jornal preso aos varais da banca com prendedores de roupa.”).

Evidenciado o uso da técnica do monólogo interior na feitura do território lygiano, chega a hora de respondermos nossa pergunta; para tanto, voltemos nossa atenção para o seguinte: primeiro, as protagonistas de “Uma branca sombra pálida” (a mãe) e de “Senhor diretor” (a professora) não fazem uma ou duas ou três perguntas em seus respectivos discursos mentais, elas fazem, na verdade, dezenas de perguntas (só nos fragmentos citados, encontramos “E o que mais é proibido, viver?”; “Mas assim isto aqui não virava logo uma festa?”; “por que declinar meu estado civil?”; “O pé na rua?”); segundo, Maria Emília, a professora aposentada que está escrevendo a tal carta mental, em muitos momentos dessa escrita, hesita, corrige a carta, corrige seu discurso mental (“Um momento, solteira, não, imagine”; “Basta isto”; “mais do que revolta, seu horror”; “não tenho filhos, é lógico”; “Um momento, espera, esse pedaço não”; “Espera, jovem não”).

A título de curiosidade, num exercício reflexivo, numa digressão, essas tantas perguntas e hesitações dos textos (isto é, do falar/pensar das personagens) poderiam ser associadas a uma série de características do escrever lygiano que a

própria crítica aponta; dentre essas características, destaquemos: i) uma espécie de busca pelo significado da vida, pelo significado da existência humana:

As personagens de Lygia (e junto com elas, seus leitores) estão, basicamente, em busca de uma resposta, ou melhor, de respostas que dêem sentido à vida: Como interagir da melhor forma com o mundo externo? Como conciliar as necessidades do “eu” e os papéis que a sociedade nos força a viver? São perguntas que nascem nas entrelinhas da obra de Lygia, atravessam seus contos e romances e ficam remoendo na cabeça dos leitores. [...] (MONTEIRO, 1980, p.102).

ii) um “remoer” do passado, uma não libertação do que passou, de reminiscências, memórias:

[...], todas as personagens de Lygia vivem imersas na temporalidade. Elas não se livram da memória, do passado, das coisas antigas que se entranham no presente, do ontem que está no hoje e de uma espécie de gosto pelo fracasso que fica pela impossibilidade de fazer parar a roda do tempo e começar tudo de novo. [...]
[...] é difícil, para seres humanos dotados de memória, despir-se completamente da capa do passado e desligar do ontem a realidade do hoje. (MONTEIRO, 1980, p.102-103).

iii) uma oralidade explícita que, não haveria como negar, seria consequência do uso da técnica do monólogo interior:

[...] Suas palavras jorram com facilidade, assim como as emoções se manifestam, sem que força alguma as reprima para censurar-lhes a incoerência, para exigir-lhes esta ou aquela organização.
[...] Se elas falam como pensam (pois falam à medida que pensam), sua linguagem, evidentemente, é a que se usa todo dia. Nada de palavras difíceis, nada de frases rebuscadas: o vocabulário das personagens de Lygia é o de todos nós; [...]
[...] A oralidade de seu texto é enorme, talvez mesmo porque a narração em primeira pessoa seja freqüente. As personagens, tomando a palavra e contando sua própria história, fazem-no à sua moda: interrompem a narração com perguntas, deixam uma frase incompleta, vão enfileirando uma série de períodos curtos, que formam um longo parágrafo cheio de repetições, intercalam exclamações que quase nos fazem ver gestos e expressões de corpo. (MONTEIRO, 1980, p.105).

Saindo da esfera de “Uma branca sombra pálida” e de “Senhor diretor”, é igualmente expressiva a quantidade de perguntas e de hesitações em outros contos de LFT; vejamos “Papoulas em feltro negro”, também de *A noite escura e mais eu*:

[...] E dona Elzira na cabeceira. Estava de escuro, a cara meio escondida sob o enorme chapéu preto, mas o que aconteceu? Tinha diminuído tanto

assim? Não era uma mulher grande? [...] Reconheci Bernadete, a das poesias. Continuava ossuda e ruiva, mais freqüente o tique nervoso que lhe repuxava a face fazendo tremer um pouco a pálpebra direita. Ou esquerda? [...] Não reconheci as outras duas matronas e nem me interessei em saber, era a vez de Dona Elzira. Que estivesse velha, isso eu esperava, mas assim tão diminuída? Encolheu demais ou eu a imaginara bem maior lá na sala de aula? E o chapéu, mas que chapéu era aquele? [...] (TELLES, 2009, p.69-70).

“As cerejas”, por exemplo, chega mesmo a começar com uma pergunta:

Aquela gente teria mesmo existido? Madrinha tecendo a cortina de crochê com um anjinho a esvoaçar por entre rosas, a pobre Madrinha sempre afobada, piscando os olhinhos estrábicos, “você não viram onde deixei meus óculos?” A preta Dionísia a bater as claras de ovos em ponto de neve, a voz ácida contrastando com a doçura dos cremes, “esta receita é nova...” Tia Olívia enfasiada e lânguida, abanando-se com uma ventarola chinesa, a voz pesada indo e vindo ao embalo da rede, “fico exausta no calor...” Marcelo muito louro - por que não me lembro da voz dele? - agarrado à crina do cavalo, agarrado à cabeleira de tia Olívia, os dois tombando lividamente azuis sobre o divã. “Você levou as velas à tia Olívia?”, perguntou Madrinha lá embaixo. O relâmpago apagou-se. E no escuro que se fez, veio como resposta o ruído das cerejas se despencando no chão. (TELLES, 1992, p. 4-6).

Tantas perguntas (“Ou esquerda?”; “Aquela gente teria mesmo existido?”), e perguntas que não deixam de ter ares de hesitação ou escape (afinal de contas, a pálpebra direita ou esquerda tremia? a tal gente teria ou não existido?), poderiam ter um sentido que ultrapassasse a noção de estilo do escrever de LFT, isto é, a intenção, o propósito da escritora em deixar lacunas em seus textos? Essas tantas perguntas e hesitações poderiam adquirir um sentido que extrapolasse a questão da memória da escritora ou até mesmo a questão da memória das personagens?

A essa altura, talvez a pergunta mais adequada seja: no horizonte desta dissertação, desta viagem, haveria outra leitura possível para essas tantas perguntas e hesitações?

Primeiramente, “Papoulas em feltro negro” e “As cerejas” parecem ser textos abertos, passíveis a reescrituras, ou seja, parece haver a possibilidade de se decidir, num futuro, qual das pálpebras de Bernadete tremia (a direita ou a esquerda?), parece haver a possibilidade de se decidir, num futuro, se as pessoas (“aquela gente”, Madrinha, preta Dionísia, Tia Olívia, Marcelo) teriam existido ou não; segundo, os textos têm um aspecto curioso, parecem incorporar dúvidas de um momento de criação literária, dúvidas de um momento de escrita, como se ao invés de ter optado pela pálpebra direita ou pela pálpebra esquerda, LFT tivesse incluído

as duas opções, e através de uma pergunta (“fazendo tremer um pouco a pálpebra direita. Ou esquerda?”); como se em vez de ter optado pela existência ou não da tal gente, a escritora tivesse mantido as duas opções, numa espécie de limbo, e, novamente, isso se dá por intermédio de uma pergunta (“Aquela gente teria mesmo existido?”).

De qualquer forma, isto é, consideremos os textos de LFT como sujeitos a reescrituras, consideremos os textos de LFT como concentradores ou aglutinadores de dúvidas ou tensões de momentos de criação literária (de momentos de criação escrita), resta a impressão de que a obra acabada, finalizada, pronta, em se tratando do território lygiano, não passaria de uma ilusão, um holograma. Dito de outro modo, o território lygiano acabaria perdendo o estatuto de obra acabada e, por conseguinte, ganharia o estatuto de rascunho, de manuscrito de trabalho, passível que estaria a reescrituras, concentrador ou aglutinador de dúvidas ou tensões de momentos de escrita que ele (o território lygiano) seria.

A LFT personagem de *Invenção e memória*, no conto “A chave na porta”, também elabora suas perguntas, hesita no seu falar/pensar:

Tinha parado de chover. Apontei-lhe o edifício e nos despedimos rapidamente porque a fila dos carros já engrossava atrás. Quis dizer-lhe como esse encontro me deixou desanuviada mas ele devia estar sabendo, eu não precisava mais falar. Entregou-me os pacotes. Beije sua face em meio da fumaça azul. Ou azul era a névoa? (TELLES, 2000, p. 93).

E quando marca presença em outras obras, a LFT personagem repete a dose de perguntas:

PRAÇA da República. Conto a E. V. que amo muito esse jardim, freqüentei a escola ali em frente, era aqui que vinha jogar com as meninas. Quero mostrar-lhe o busto de Fagundes Varela com o nome de Álvares de Azevedo, o escultor (ou quem fez a encomenda?) trocou as cabeças e agora lá está o poeta Fagundes Varela com o nome e o verso do outro: *Foi poeta, sonhou e amou a vida*. E. V. ficou impressionado: “Vês como a glória é incerta, confusa?” – perguntou sorrindo e seu sorriso é de um menino. [...] (TELLES, 1980, p. 129).

Comecei a escrever antes de aprender a escrever – tinha cinco ou seis anos? A invenção era guardada na cabeça como guardava as borboletas dentro daquelas caixas de sabonete. E se falo no medo desse tempo selvagem é porque me parece importante esse chão de infância em meio da cachorrada e das pajens, aquelas mocinhas perdidas que eram expulsas de casa. [...] (TELLES, 2002, p. 105).

Nossa casa ficava em São Paulo mas nesse tempo meu pai era o promotor de pequenas cidades do interior e nas férias a gente ia visitá-lo, era em Sertãozinho que ele estava agora? Ou Itatinga? É um homem muito instável, ouvi tia Laura dizer. Perguntei à Maricota o que era isso, *instável*, e ela entortou a boca, Como é que eu vou saber? (TELLES, 2007, p. 67/8).

Mais uma vez os textos parecem estar sujeitos a reescrituras, ou seja, a fumaça ou a névoa poderiam ser azuis, a troca das cabeças poderia ter sido feita pelo escultor ou por quem fez a encomenda do busto do poeta, a idade da LFT personagem poderia ser cinco ou seis anos, a morada do pai dessa mesma personagem poderia ser Sertãozinho ou Itatinga.

E eis que novamente certas dúvidas ou tensões dos momentos da feitura desses textos parecem estar neles (nos textos) incluídas: na dúvida se azul era a fumaça ou névoa, a escritora incluiria as duas possibilidades, e através de uma pergunta (“Beijei sua face em meio da fumaça azul. Ou azul era a névoa?”); receando informar quem de fato teria feito a troca das cabeças (o escultor ou quem encomendou o busto), LFT incluiria as duas opções, e com uma pergunta (“o escultor (ou quem fez a encomenda?) trocou as cabeças”); incerta da idade da LFT personagem e da localização do pai dessa mesma personagem, a paulistana incluiria no texto duas idades e duas localizações para o pai, inclusões essas feitas através de perguntas (“tinha cinco ou seis anos?”; “era em Sertãozinho que ele estava agora? Ou Itatinga?”).

Se considerarmos a produção de LFT um extenso rascunho (um típico manuscrito de trabalho) e, paralelamente a isso, recobramos as universais da produção escrita de Grésillon (2007) (“*toda* escritura, qualquer que seja, de onde quer que venha, quer seja manuscrita, datilografada ou eletrônica, conhece somente quatro operações de reescritura: acrescentar, suprimir, substituir, permutar”, p. 287), poderíamos supor o seguinte: i) LFT constantemente acrescenta informações/palavras a seus textos (e através de perguntas como “Ou azul era a névoa?”; “ou quem fez a encomenda?”; “tinha cinco ou seis anos?”; “era em Sertãozinho que ele estava agora? Ou Itatinga?”); ii) LFT raramente suprime informações/palavras de seus textos (ou seja, a escritora não opta entre uma fumaça azul ou uma névoa azul, não aponta que a troca de cabeças foi feita por esta ou aquela pessoa, não define nem a idade de sua personagem aparentemente autoficcional e muito menos a localização do pai dessa personagem).

Nesse diapasão, os textos finais parecem conter uma série de pares (fumaça azul/névoa azul; cabeça trocada pelo escultor/cabeça trocada por quem fez a encomenda do busto; tinha cinco anos/tinha seis anos; estava agora em Sertãozinho/estava agora em Itatinga), numa escritura que persevera em adicionar informações, palavras, enfim, numa escritura com um sentido agregador, de acréscimo.

E caso queiramos, numa outra perspectiva, a escritura de LFT não revelaria supressões, descartes, escolhas, decisões pontuais; assim, teríamos fumaça azul OU névoa azul, cabeça trocada pelo escultor OU cabeça trocada por quem fez a encomenda do busto, tinha cinco anos OU tinha seis anos, estava agora em Sertãozinho OU estava agora em Itatinga.

Sim, suposições, maquinações.

Mencionamos pouco atrás que o estilo de LFT primaria pela intenção ou pelo propósito de deixar lacunas, espaços, vãos nos textos, o que de fato se comprova com o número expressivo de perguntas, de hesitações (e o próprio emprego da alternativa “ou” em algumas dessas perguntas também isso demonstra). Nessa corrente de raciocínio, a obra de LFT não poderia ter estatuto de rascunho, de manuscrito de trabalho, e, conseqüentemente, todas as ideias acerca de acréscimos e de supressões por nós aqui recém-discutidas teriam sido um tanto vazias, uma perda de tempo.

Entretanto, observemos as quatro passagens abaixo, todas relacionadas à LFT personagem (ao falar/pensar da LFT personagem), passagens que podemos chamar (se quisermos) de análogas:

Fiquei pensando no nosso índio. Pensando na Amazônia. Índio, escritor e árvore – as três espécies em processo de extinção. Condenadas ao aniquilamento, o índio principalmente. Será que antes de chegarmos à solução final do nosso problema indígena teremos tempo de captar um pouco da sua arte e de sua vida, nas quais o sagrado e a beleza se confundem para alimentar nossa cultura e nosso remorso? (TELLES, 1980, p. 20).

Animou-se o debate. Entrou a antropofagia no caldeirão até que uma desgrenhada mocinha me apontou: eu também não teria exagerado quando escrevi sobre as três espécies em processo de extinção, a árvore, o índio e o escritor? Quanto à árvore e ao índio a aparteante concordava. Mas por que o escritor estaria ameaçado? Eu sou poeta, acrescentou desafiante. (TELLES, 2000, p. 76).

- Não somos inocentes e por isso sabemos que há no Brasil três espécies em processo de extinção: a árvore, o índio e o escritor. Quanto à árvore e

quanto ao escritor, creio que não será preciso acrescentar mais nada. E o índio? (TELLES, 2002, p. 159).

Escrevi no livro *A disciplina do amor* que o escritor no Brasil é uma espécie em extinção mas vejo hoje que a espécie em processo de extinção é o leitor. Em cada esquina agora tem um novo editor com os escritores num delírio de lançamentos, sim, um verdadeiro porre de livros. E por onde anda o leitor fugidio? Li outro dia no noticiário que um esquartejador confesso dispensou o advogado porque queria mesmo ser preso para poder escrever suas memórias na paz do presídio. Com tarde de autógrafos. (TELLES, 2007, p. 131).

Até o momento, insistimos consideravelmente na menção das quatro operações de reescritura (a bem da verdade, mais no acrescentar e suprimir de informações/palavras do que no substituir e permutar informações/palavras); e não é que em boa medida as passagens recém-citadas, todas focadas no tema “espécies em processo de extinção no Brasil”, cobrem essas quatro operações?

Na transição da primeira passagem para a segunda, há uma permuta, pois a ordem, a posição das informações/palavras se altera (“Índio, escritor e árvore”, depois, “a árvore, o índio e o escritor”); da segunda passagem para a terceira, não há alterações (embora possamos considerar, também, que a mesma informação ou seqüência de palavras foi acrescida a um novo contexto, a uma nova obra, a um novo enredo); da terceira passagem para a quarta, duas informações/palavras do trio índio/escritor/árvore são suprimidas (a árvore e o índio); ainda da terceira para a quarta passagem, o leitor é acrescido a esse “jogo das espécies em extinção” e, ao mesmo tempo, ele (o leitor) substitui o índio e a árvore.

Sim, a nossa impressão de que os textos de LFT teriam potencial de reescritura (de que eles estariam sujeitos a reescrituras) se valida a partir do momento em que a própria escritora, na rotina de seu ofício, e em obras distintas, retoma e reelabora o “jogo das espécies em extinção”, reescreve esse jogo. Quanto ao fato de os textos parecerem concentradores ou aglutinadores de dúvidas ou tensões de momentos de criação literária, de momentos de escrita, registre-se o seguinte: embora as quatro versões que LFT dá ao tema “espécies em processo de extinção no Brasil” (as reescrituras recém-referidas) estejam em obras distintas e separadas pelo tempo, é exatamente através dessas reescrituras que tomam forma certas dúvidas ou tensões de uma carreira dedicada à criação literária, é exatamente através dessas reescrituras que aparecem na superfície dos textos certas dúvidas ou tensões acerca de momentos de escrita passados, dúvidas ou tensões acerca do

que já foi dito, firmado, escrito (e um bom exemplo disso é a quarta passagem, na qual LFT declara que, na realidade, o leitor seria a verdadeira espécie em extinção).

E antes que o foco de nossa etapa de verificação de bagagem se perca, fique claro que já temos subsídios para tentar responder a pergunta logo ao início desta seção; por questão de ordem, repitamos a pergunta: o monólogo interior poderia ser visto apenas como mais uma das técnicas utilizadas pela paulistana?

Aparentemente não, pois foi através dessa técnica, através das tantas perguntas e hesitações decorrentes do uso dessa técnica que nossa leitura ganhou relevo, se esboçou; em síntese, foi através do monólogo interior que pudemos sugerir que o território lygiano teria uma feição de rascunho, uma feição de manuscrito de trabalho, sugestão essa que, por sinal, opõe completamente a idéia do livro pronto, da obra literária acabada.

Uma vez sugerido que os textos de LFT não estão finalizados, prontos, enfim, acabados, ganha espaço certa noção de que eles (os textos) ainda estariam num estágio de confecção, em processo de criação, em progresso; e não é de graça que, recentemente, quando questionada acerca das reedições de alguns de seus livros, LFT comentou o seguinte:

Meus novos livros é como se eles tivessem... é como se eu tivesse escrito novamente esses livros, eu os vejo com as capas novas, como se fossem novos, então é como se eu tivesse retornado ao passado, escrevendo de novo os livros que já estão escritos... me deu uma alegria muito grande as capas da... aliás, que é, são capas belíssimas, também eu fiz a revisão, até acrescentei num, no meu romance *As meninas* um trecho novo, que imaginem, depois de tantos anos que eu escrevi *As meninas*, de repente eu descobri que eu tinha que pôr uma coisinha lá, três ou quatro linhas, taquei, ai que felicidade!, pronto, limpei a barra⁷.

E não é também à toa que Péricles Eugênio da Silva Ramos, em certos momentos de um discurso na Academia Paulista de Letras, empregou as palavras “manuscrito” e “esboço” ao falar, respectivamente, do processo de escrita lygiano e do gênero do já aqui citado *A disciplina do amor*. Para Péricles Ramos, como veremos abaixo, LFT comporia, na cabeça, manuscritos acabados (manuscritos não seriam inacabados por natureza? Contraditório, não é verdade?); sobre *A disciplina do amor*, ele afirma que a obra conteria partes (esboços) de contos que não foram levados a cabo por LFT, contos que acabaram não sendo escritos:

⁷ O comentário se acha em <<http://www.youtube.com/watch?v=9n7ulsJ4ZX4>>. Último acesso em fevereiro/2012.

[...] Se Lygia Fagundes Telles ambicionava renome literário, conquistou-o amplamente e – o que é mais importante – sem fazer concessões para isso. Num esforço continuado e progressivo, a maturidade veio a confirmar as esperanças da contista jovem e com a estranha peculiaridade de escrever histórias na cabeça, passando-as para o papel totalmente acabadas, até com as vírgulas e os pontos como num manuscrito a máquina. Quando ela dizia “estou escrevendo um conto”, já sabíamos que a elaboração era mental, e quando dizia “querem ouvir o conto que acabei?”, já sabíamos que ela não ia puxar papel algum, mas simplesmente narrar o conto que depois iria para o papel. E esse hábito de assim compor os contos não mudou através dos anos; [...]

Fora do conto e do romance, Lygia Fagundes Telles publicou também uma espécie de diário ou de memórias e reflexões avulsas, sob o título de *A Disciplina do Amor*. Vários desses fragmentos poderiam figurar em alguns dos contos ou romances que ela escreveu, como monólogo interior das personagens. Alguns parecem mesmo esboços de contos que acabou por não escrever, [...]. (RAMOS, p. 178 e 180).

1.2.5 O conto e o romance

O comentário de Péricles Ramos acerca de *A disciplina do amor* é o gancho mais que perfeito, o ensejo de que tanto precisávamos para a última pergunta de nossa etapa de verificação: o conto e o romance seriam sem dúvida alguma os gêneros dominantes no território lygiano?

Em parte, Péricles já teria nos dado uma resposta ao chamar *A disciplina do amor* de “uma espécie de diário ou de memórias e reflexões avulsas”. Contudo, há de se concordar que uma única obra isolada, sozinha, talvez não tenha tanto poder ou tamanha representatividade para inaugurar de forma definitiva, em absoluto, um novo gênero dentro da produção de LFT (ou até mesmo dentro da produção de qualquer outro escritor). Desse modo, continuaríamos com o conto e o romance como gêneros dominantes, certo? Nem tanto.

Quando lançado em 1980, *A disciplina do amor* contava com a seguinte lista de livros na seção “Da Autora” (uma forma encurtada de “Obras da autora”):

[...]
 Ciranda de pedra, romance, 1954 [...]
 Verão no aquário, romance, 1963 [...]
 Antes do baile verde, contos, 1971 – [...]
 As meninas, romance, [...], 1973
 Seminário dos ratos, contos, [...], 1977 [...] (p. 5)

Em 2000, vinte anos mais tarde, na seção “Obras da autora” de *Invenção e memória*, percebemos que a produção de LFT aumentou consideravelmente

(dobrou, na realidade) e que o livro *A disciplina do amor* foi classificado como fragmentos (bem ao gosto de Péricles, “Vários desses fragmentos poderiam figurar em alguns dos contos ou romances que ela escreveu, [...]”). Vejamos essa segunda lista:

Ciranda de pedra, romance
 Verão no aquário, romance
 Antes do baile verde, contos
 As meninas, romance
 Seminário dos ratos, contos
 A disciplina do amor, fragmentos
 Mistérios, contos
 As horas nuas, romance
 A estrutura da bolha de sabão, contos
 A noite escura e mais eu, contos
 [...]
 Invenção e memória, contos. (p. 2)

No ano de 2002, em *Durante aquele estranho chá*, reparamos que a classificação das obras de LFT não sofreu alteração alguma: romances continuam sendo romances, contos continuam sendo contos, *A disciplina do amor* continua isolado, sozinho, classificado como fragmentos. Enfim, essa listagem de 2002 em boa medida reproduz a anterior, a de 2000.

A grande virada, no entanto, acontece em 2007, na seção “Obras da autora” de *Conspiração de nuvens*, último livro de LFT.

[...]
 A disciplina do amor (ficção e memória, 1980) [...]
 Invenção e memória (ficção e memória, 2000)
 Durante aquele estranho chá (ficção e memória, [...], 2002) [...]
 Conspiração de nuvens (ficção e memória, 2007) [...] (p. 134-135)

Considerando-se a listagem acima, até o viajante mais desatento notaria que a classificação de *A disciplina do amor* e a de *Invenção e memória* foi alterada, que a classificação desses livros mudou (e muito) com o passar do tempo: o primeiro livro passou de fragmentos para ficção e memória, o segundo de contos para ficção e memória. Quanto a *Durante aquele estranho chá* e ao caçula *Conspiração de nuvens*, eles também são classificados como ficção e memória na listagem recém reproduzida, a de 2007.

Com base nisso, *A disciplina do amor* não estaria mais tão só, isolado; bem pelo contrário, o livro de 1980 formaria, ao lado de mais três livros, uma verdadeira

série ou ciclo que nós viajantes também poderíamos (tomar a liberdade de) intitular ficção e memória no âmbito da produção lygiana. Nos livros desse ciclo, que, observemos, é bastante espaçado no tempo (vinte e sete anos separam o primeiro livro do último), a paulistana teria, abertamente, sem pudor algum, a intenção de misturar, de mesclar invenção e lembranças pessoais (e a própria classificação dos livros isso evidencia, não é mesmo?).

Nesse sentido, não seria uma mera coincidência encontrarmos a LFT personagem (aquela próxima da autoficção, tão polêmica) em pelo menos um dos quatro livros que formam o ciclo de ficção e memória; e de fato ela é presença constante nos quatro livros desse ciclo. Nas passagens a seguir, a LFT personagem está às voltas com gatos, animais por quem ela, aparentemente, tem certa afeição ou predileção. Notemos, ao mesmo tempo, nas passagens, o corte temporal tão típico da autoficção (na primeira, a LFT personagem é bastante jovem, está a se preparar para “os vestibulares”; nas demais passagens, ela já se mostra uma mulher madura, casada, dona de uma rotina, escritora, dona até de personagens):

Foi na minha juventude que conheci o gato bem de perto. Me preparava para os vestibulares da Academia do Largo de São Francisco, era noite. E eu lia *Iracema* sem vontade, lia em voz alta, aos brados, para espantar o sono. Então ouvi um ruído brusco de coisa algodoadada entrando pela janela e parando atrás de minha cadeira. Senti o olhar da coisa se fixando em mim. Fui me voltando devagar, afetando aquela calma que estava longe de sentir: um gato malhado, espetado nas quatro patas, me encarava, perplexo. Eu também perplexa. Fomos nos recuperando do susto, eu menos tensa do que ele. Meu apartamento era no primeiro andar de um prédio cercado de casario e essa janela da sala dava para o telhado de uma casa velhíssima, por onde transitavam os gatos do bairro. (TELLES, 1980, p.12-13).

Dar apelidos era um costume de Paulo Emílio, a começar pelo Pum-Gati, um gatinho mijado que meu filho achou na rua. Veio com disenteria e por isso ficou sendo o Pum mas assim que sarou, devido às corridas derrapantes que dava no assoalho do apartamento, virou o Pum-Gati, homenagem ao carro Bugatti de tantos brilhos passados. Uma gatinha infanta nos chegou em seguida e ficou sendo a Pum-Gata. Venha ver o Pum-Gati competindo com a Punga!, o Paulo chamava e ria da rodopiante parrelha em preto em branco nas tábuas enceradas do corredor. [...] (TELLES, 2000, p. 82).

Meu gato veio miando, queria mais leite. Enchi a tigela até a borda. Era um amado gato sem raça nem caça e por isso o que fiz na sua cabeça solicitante não foi uma carícia, foi um agrado. (TELLES, 2002, p. 38)
[...] Outra personagem que me procura é o gato da Rosa, o Rahul. É lúcido e irônico, teve outras vidas e se recorda delas, aquela história da transmigração das almas na morte. Às vezes tem a lembrança de ter sido um jovem tribuno romano de toga de púrpura e sandálias douradas, Não vai

me dar mais espaço? ele perguntou uma noite subindo no meu colo. [...] (TELLES, 2007, p. 99).

Posto isso, é tarde, é hora de respondermos a última pergunta de nossa etapa de verificação: o conto e o romance, ao que tudo indica, não podem ser apontados como gêneros dominantes no território lygiano, pois há pelo menos quatro livros na composição desse território que, tudo indica, podem ser enquadrados no gênero autoficcional. De acordo com nossa breve discussão, essa afirmativa encontraria respaldo na forma como esses quatro livros foram classificados (ficção e memória); no propósito explícito da escritora de misturar invenção e lembranças pessoais nesses quatro livros; na presença constante de uma personagem de cunho autoficcional (a LFT personagem) nesses mesmos quatro livros.

1.2.6 A primeira hipótese

Em parte, nossa tarefa está cumprida, pois, à medida que verificarmos nossa bagagem nesta seção, uma verdadeira hipótese acerca do processo de confecção do território lygiano ganhou forma; de acordo com essa hipótese: i) haveria, sugerimos, certa sintonia entre o criar, o escrever de LFT e o de Clarice Lispector (sintonia que chamamos de afinidade criativa); ii) o território lygiano não teria sido confeccionado no intento de refletir (como que numa obrigação) um suposto universo feminino, e as personagens delineadas pela paulistana não seriam apenas mulheres, o que implicaria uma não intenção de se compor apenas mulheres; iii) o humor, assim como o monólogo interior, seria uma técnica de elaboração do território lygiano; iv) o emprego da técnica do monólogo interior daria aos textos de LFT, em certos momentos, um tom de manuscrito, de obra inacabada, de obra ainda em progresso; v) o conto e o romance não poderiam ser considerados gêneros dominantes no território lygiano, pois há pelo menos quatro livros bastante próximos da autoficção nesse território, um outro gênero nesse território.⁸

⁸ Relevante pontuarmos que um gênero não exclui o outro; num sentido mais convencional, tradicional, os textos que compõem *Invenção e memória* (2000) e *Conspiração de nuvens* (2007) podem ser considerados contos. *A disciplina do amor* (1980), entretanto, lembra muito mais um diário, textos breves em que o real e a invenção se misturam, sem barreiras. Esse é o caso também de *Durante aquele estranho chá* (2002), embora LFT, nessa obra, esteja fixada em experiências,

Entretanto, o objetivo de nossa viagem, de nosso estudo é contrapor, confrontar, comparar duas hipóteses acerca do processo de criação da obra de LFT, e se torna imperativo evidenciar que haveria uma segunda hipótese.

Mas afinal de contas, qual seria essa segunda hipótese?

Nos livros do ciclo de ficção e memória, a LFT personagem, como era de se esperar, também tem como ofício a arte do escrever, ela é escritora, e eis que em muitos momentos nesses livros ela deixa escapar uma visão, uma hipótese acerca da confecção do mesmo território que nós estamos a explorar nesta dissertação. Abaixo, um fragmento em que a LFT personagem fala um pouco do nascimento de uma obra (reparemos a ênfase dada aos que, assim como ela, são personagens):

Mais perguntas, como nasce um conto? E um romance? Recorro a uma certa aula distante (Antonio Candido) onde aprendi que num texto literário há sempre três elementos: a ideia, o enredo e a personagem. A personagem, que pode ser aparente ou inaparente, não importa. Que pode ser única ou se repetir, tive uma personagem que recorreu à máscara para não ser descoberta, quis voltar num outro texto e usou de disfarce, assim como faz qualquer ser humano para mudar de identidade. (TELLES, 2002, p. 122).

Em *Durante aquele estranho chá*, LFT registrou o seguinte (e nós visitamos essa passagem anteriormente): “Não somos inocentes e por isso sabemos que há no Brasil três espécies em processo de extinção: a árvore, o índio e o escritor.” (p. 159); aqui, nesta dissertação, também não somos inocentes, e é exatamente por isso que temos consciência de que a LFT personagem talvez já tenha perambulado em outras bandas, em outros livros, outras obras. Há de se crer, por exemplo, que ela está em *Seminário dos ratos*, lançado em 1977, logo no primeiro conto, “As formigas”.

Quando minha prima e eu descemos do táxi já era quase noite. Ficamos imóveis diante do velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada. Descansei a mala no chão e apertei o braço da prima.

- É sinistro. [...]

A dona era uma velha balofa, de peruca mais negra que a asa da graúna. Vestia um desbotado pijama de seda japonesa e tinha as unhas aduncas recobertas por uma crosta de esmalte vermelho-escuro descascado nas pontas encardidas. Acendeu um charutinho.

momentos que passou ao lado de outras figuras literárias de renome como Clarice Lispector. Contudo, observe-se que nas quatro obras não há limites entre aquilo que poderia ser considerado um fato e aquilo que é pura imaginação. Essa discussão é retomada na seção “Retorno” desta dissertação.

- É você que estuda medicina? – perguntou soprando a fumaça na minha direção.
- Estudo direito. Medicina é ela⁹. (TELLES, 2009, p. 9-10).

Entretanto, durante esta viagem ou, melhor dizendo, durante este estudo, por questão de método (sempre ele!), nos limitaremos a tratar dessa LFT que, aparentemente, é personagem e está presente nos livros do ciclo de ficção e memória. Enfim, esse ciclo será um recorte, um corpus de abrangência desta viagem, deste estudo.

Dito isso, já poderíamos partir para nosso destino, ou seja, já poderíamos contrapor ou confrontar as duas visões acerca do processo de confecção do território lygiano? Já poderíamos comparar a nossa hipótese de criação com a hipótese oriunda dessa LFT que é personagem? Não, claro que não. Os motivos? Primeiro, deve ficar claro que a hipótese de criação dessa LFT ganhará contornos mais nítidos conforme for comparada com a nossa hipótese, a qual acabou de se esboçar nesta seção. Segundo, ainda não pensamos em um dos detalhes práticos de nossa partida, isto é, a hospedagem.

Em quais áreas no contexto dos estudos literários poderíamos abrigar este estudo? Onde poderíamos nos abrigar nesta viagem? Com base nas referências até aqui usadas, há suspeitas de que essas áreas sejam a Literatura Comparada e a Crítica Genética. Vejamos, na seção a seguir, se essas suspeitas se confirmam.

1.3 HOSPEDAGEM

Hotel rooms and headlights
I've made a living with a song
Guitar as my companion
Wanting desperately to belong (Goodbye Alice in
Wonderland, Jewel)

Nosso estudo, grosso modo, já tem um objetivo e um corpus definidos. O objetivo é colocar em relação (comparar) duas visões ou hipóteses acerca da confecção do território lygiano, sendo que uma dessas hipóteses é nossa (e foi

⁹ Suspeitamos que essa personagem seja a própria LFT por dois motivos: o uso da primeira pessoa (“Quando minha prima e eu”) e, também, por esse “eu” estudar direito. Sobre a passagem, destacamos que *Seminário dos ratos* foi lançado em 1977, mas aqui utilizamos a versão de 2009 da Companhia das Letras, daí a data dupla na referência.

elaborada ao longo das reflexões efetuadas na seção anterior) e a outra dessa LFT que é personagem (hipótese essa que, como foi registrado, ganhará contornos mais precisos conforme for, adiante, confrontada com a nossa). Quanto ao corpus de atuação deste estudo, nos limitaremos a explorar algumas passagens das obras do ciclo de ficção e memória de LFT, ciclo composto por *A disciplina do amor* (1980), *Invenção e memória* (2000), *Durante aquele estanho chá* (2002), e *Conspiração de nuvens* (2007).

No final da seção anterior, foi mencionado que tanto a Literatura Comparada quanto a Crítica Genética seriam as áreas que abrigariam nosso estudo ou, melhor dizendo, que elas seriam as áreas no contexto dos estudos literários capazes de nos fornecer uma hospedagem adequada durante a viagem pelo território lygiano, durante nossa estada nesse território. Tal proposição apoiou-se no fato de que, até agora, todos os nossos argumentos contaram com referências provenientes dessas duas áreas, dessas duas disciplinas. Contudo, voltemos a esse ponto: nosso estudo não se aproximaria teoricamente dessas disciplinas apenas por conter referências delas provenientes, nosso estudo também se aproximaria dessas disciplinas pelo seu caráter, ou seja, uma comparação, e pela natureza dos elementos a serem comparados, ou seja, duas hipóteses de criação. Sim, não há como escapar, as suspeitas são fortes, as aproximações teóricas bastante evidentes.

É de conhecimento geral para profissionais, estudantes e curiosos das Letras (e é bem provável que nós viajantes estejamos incluídos em mais de uma dessas categorias) que o conceito da Literatura Comparada mudou consideravelmente com o passar dos anos; e tanto isso é verdade que não estaríamos assumindo um risco ou cometendo um erro ao afirmar que essa disciplina se transformou, que de certa forma essa disciplina evoluiu.

No passado, a Literatura Comparada se ocupava basicamente da identificação de fontes, do exame de influências, enfim, tinha como foco dívidas, resumia-se (para muitos) “em paralelismos binários movidos somente por ‘um ar de parecença’ entre os elementos” (CARVALHAL, 1992, p. 86). Hoje, no entanto, essa disciplina floresceu, parece ter desabrochado, parece ter se transformado “em sua relação com outras formas de interrogar o literário” (CARVALHAL, 2003, p. 8).

Vivemos outros tempos, com novas culturas, novos saberes, novos dilemas, e ter a Literatura Comparada como prática significaria reinventar, remodelar,

reformular constantemente essa disciplina, fazê-la “acompanhar as mudanças, adaptar-se a novos contextos de problemas e a novos campos de atuação” (CARVALHAL, 2003, p. 30). E isso logicamente vale para muitos segmentos, serve, por exemplo, para aqueles que já praticam a Literatura Comparada (de que adiantaria estudar se dados novos não pudessem ser acrescentados às pesquisas? Faríamos sempre mais do mesmo?) e para aqueles que pensam em ter, num futuro, a Literatura Comparada como aporte essencial de suas ideias, de seus estudos (o foco nas semelhanças entre textos, por exemplo, não seria muito pouco? Não estaríamos desconsiderando o passar do tempo, as novas culturas, saberes e dilemas?). Eis que teria havido uma espécie de abertura na rotina comparatista, e Carvalhal trata do assunto em *O próprio e o alheio* (2003):

Dito de outra maneira: se a especificidade da literatura comparada era assegurada por uma restrição de campos e modos de atuação, hoje essa mesma especificação é lograda pela atribuição à literatura comparada da possibilidade de mover-se entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos, exigidos pelos objetos que coloca em relação. (p. 35)

Na passagem recém-citada Carvalhal se refere à interdisciplinaridade (o artigo do qual ela foi extraída chama-se “Comparatismo e interdisciplinaridade”), mas o alerta foi dado e serve como base da atual configuração dos estudos comparatistas, como base da atual configuração da Literatura Comparada em si: seu objeto primordial seria o literário; seu método seria colocar esse literário em relação com o literário ou, ainda, colocar esse literário em relação com outras expressões artísticas, outros saberes (me ocorrem, de antemão, a música, a pintura, a escultura, só para ficarmos nos exemplos mais típicos); sua intenção seria observar a tensão (a diferença) entre essas produções (e não, destaquemos, observar apenas as semelhanças; nessa ótica, as semelhanças se tornariam um ponto de partida dos estudos comparatistas, e não seriam mais uma meta desses estudos).

No que concerne a esta dissertação, teríamos um objeto literário, ou seja, passagens dos quatro livros do ciclo de ficção e memória de LFT; nosso método seria colocar em relação (comparar) uma hipótese de criação do território lygiano (proveniente desses livros) com a nossa hipótese (que foi desenvolvida na seção anterior e, sem dúvida alguma, apoia-se numa leitura apaixonada e cuidadosa da obra completa da paulistana); nossa intenção seria observar as tensões, as diferenças entre essas hipóteses, se é que elas, as diferenças, existem.

Contudo, o presente estudo não seria binário uma vez que pretende contrastar somente duas hipóteses de criação do território, da obra de LFT?

Não, absolutamente não, pois há muitos outros saberes, digamos que há muitos outros elementos, muitos outros olhares envolvidos em nossa viagem. Temos o exame de fragmentos da fortuna crítica que cerca a obra de LFT; temos a leitura (apaixonada e cuidadosa, frisemos) do território literário idealizado pela paulistana; temos noções – e apenas noções - da teoria da autoficção; e temos, também, a Crítica Genética.

Sobre a autoficção, ela seria uma espécie de coadjuvante, apareceria em bem menor escala ao longo de nossa viagem. E se falamos numa menor incidência da teoria da autoficção nesta dissertação é porque, em primeiro lugar, estamos cientes de que os pressupostos dessa teoria foram muito rapidamente até aqui explorados. Estamos conscientes de que, na realidade, lidamos somente com as bases da autoficção, ou seja, quem criou esse gênero, sob quais circunstâncias, quais as características típicas de uma obra que poderia ser considerada autoficcional, de uma obra que poderia ser incluída nesse tão (para alguns) polêmico gênero. Em segundo lugar, porque a autoficção acabará, no decorrer de nossa viagem, dividindo espaço (desigualmente, a bem da verdade) com a Crítica Genética.

Façamos uma pausa: mas uma das hipóteses de criação do território lygiano não advém da LFT que é personagem, aquela da autoficção? Como poderíamos falar numa menor incidência da autoficção nesta dissertação?

Para respondermos essa pergunta, tratemos de resgatar muito do que foi até aqui feito e, ao mesmo tempo, tratemos de visitar um pouco dos preceitos genéticos, tratemos de cotejar alguns dos preceitos da Crítica Genética (assim como acreditamos ter feito com a Literatura Comparada, por sinal). De acordo com Almuth Grésillon em *Elementos de Crítica Genética* (2007),

[...] a crítica genética instaura um novo olhar sobre a literatura. Seu objeto: os manuscritos literários, na medida em que portam o traço de uma dinâmica, a do texto em criação. Seu método: o desnudamento do corpo e do processo de escrita, acompanhado da construção de uma série de hipóteses sobre as operações escriturais. Sua intenção: a literatura como um fazer, como atividade, como movimento. (p. 19)

Levando em conta a definição acima, teríamos em boa medida feito Crítica Genética na seção anterior, pois: i) para nós, os textos de LFT tinham estatuto de

manuscrito de trabalho, estatuto de rascunho, de obra em progresso, de obra em processo de criação (um objeto); ii) demos bom destaque às operações escriturais envolvidas na reinvenção (ou no refazer) do tema “espécies em processo de extinção no Brasil” (um método); iii) e embora tenhamos lidado com quatro obras distintas e (destaque-se) bastante separadas pelo tempo, tentamos observar a literatura de LFT “como um fazer, como atividade, como movimento” (uma intenção, e veja-se que acabamos de utilizar as palavras da própria Grésillon).

Sim, chamamos a produção lygiana de extenso manuscrito de trabalho na seção anterior; e mais, teríamos também colocado em prática a Crítica Genética. Dois fatos, dois procedimentos. O primeiro, possível causador de estranheza, o segundo, por sua vez, de caráter um tanto duvidoso. Ambos os procedimentos bastante desconfortáveis, note-se. Como amenizar esse desconforto? Como reforçar o estatuto de manuscrito e atestar a prática?

Abaixo, Grésillon (2007) trata das observações que os próprios escritores incluem em seus manuscritos de trabalho:

[...] Um outro mecanismo parece-me ter igualmente valor universal: o meta-escritural, em outras palavras, a anotação, o lembrete ou o comentário que o escritor faz para seu próprio uso e sobre sua própria escritura (“não está bom”, “excelente”, “a rever”, “não esquecer X”, “reler”, “verificar”, “comparar com o primeiro capítulo”, “acrescentar exemplo”, [...]). (p. 287)

Aparentemente, aquilo que Grésillon denomina meta-escritural acaba sendo implantado nos textos de LFT que chegam até nós viajantes; em outras palavras, LFT incluiria o meta-escritural no que era para ser um texto final, acabado, pronto, finalizado. Mas como? Em *Invenção e memória* (2000), a paulistana registra: “- Vou escrever um livro que vai se chamar Os Gatos! Avisei e bebi para brindar a ideia.” (p. 85). Esse “Vou escrever”, acreditamos, revela um plano de ação, um futuro de escrita/de criação; ao mesmo tempo, esse “Vou escrever” não deixa de ter certo tom semelhante, certo parentesco com o “não esquecer X” de Grésillon. Curioso, não?

Nos fragmentos a seguir, todos do ciclo lygiano de ficção e memória, encontramos “declarou a personagem de um romance que escrevi” (há uma espécie de retomada, de revisão daquilo que foi escrito/criado); “E recorro agora ao meu livro” (há uma busca de apoio para o que está, no agora, sendo escrito/criado naquilo que foi anteriormente escrito/criado); “por que eliminei a personagem mais interessante do livro *As meninas*” (há uma reflexão, uma discussão, um

questionamento acerca do que foi escrito/criado); “Escrevi no livro” (mais outro resgate daquilo que foi escrito/criado).

SEMPRE fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos – declarou a personagem de um romance que escrevi em 1970. Publicado em 73¹⁰. (TELLES, 1980, p. 145).

[...] E recorro agora ao meu livro *A disciplina do amor* (mas o amor é disciplinado?) que registra o espanto de um crítico do século XIX diante de uma poetisa que ousou falar em anseios políticos, mas não era mesmo uma audácia? [...] (TELLES, 2002, p. 57-58).

[...] Uma estudante de letras quis saber por que eliminei a personagem mais interessante do livro *As meninas*. Por que a mais instigante das três tinha que morrer? Sim, a Ana Clara, que as outras chamavam de Ana Turva, tão imaginosa e sedutora apesar das drogas e logo essa eu condenei à morte?! [...] (TELLES, 2007, p. 17).

Escrevi no livro *A disciplina do amor* que o escritor no Brasil é uma espécie em extinção mas vejo hoje que a espécie em processo de extinção é o leitor. [...] (TELLES, 2007, p. 131).

Uma confissão: quanto ao fato de termos chamado a produção lygiana de extenso manuscrito de trabalho na seção anterior, os argumentos aqui se encerram. Trata-se de uma visão, um jeito de se olhar para esses textos, jeito esse que intenciona enriquecer a obra da paulistana, que intenciona demonstrar o quanto essa obra parece querer continuar viva, demonstrar o quanto ela parece querer ir além (e muito além) do volume ou da edição que compramos (por preços exorbitantes) nas livrarias.

Quanto à prática da Crítica Genética nesta dissertação, entretanto, há o que se dizer. Abaixo, Grésillon (2007) tece comentário bastante interessante sobre certos “espécimes de crítica genética”:

Prova, entre tantas outras, dessa contemporaneidade, desse “espírito de época”: a coleção *Les Sentiers de la création*, publicada pelo editor Albert Skira entre 1969 e 1976, e dirigida, até sua morte, por Gaëtan Picon. Vinte e seis criadores – escritores, pintores, críticos, cientistas – apresentam aí, uma vez feita a obra, *post festum*, reflexões sobre sua produção e sua evolução, sobre sua relação com a arte, assim como traços visíveis e legíveis desses processos de elaboração. Certamente, o principal objetivo da coleção é de fazer com que o próprio artista desenvolva um metadiscorso sobre sua arte e não de realizar a análise científica dos manuscritos. Entretanto, alguns volumes da coleção podem ser lidos como os mais bonitos espécimes de crítica genética [...]. (p. 13-14)

¹⁰ Esta passagem seria um capítulo dentro de *A disciplina do amor* (1980), daí termos falado que os textos dessa obra são breves, curtos. Esse capítulo-parágrafo tem o título de “18 de setembro”, eis a estrutura de diário da obra, dado também mencionado anteriormente.

Na passagem, dois dados ganham relevo: primeiro, se há uma coleção (*Les Sentiers de la création*) centrada num metadiscorso de criação, isto é, centrada nas reflexões que artistas desenvolvem acerca de suas artes (sejam esses artistas escritores, pintores etc.), é porque provavelmente também haveria interesse do público nesse tipo de livro, haveria interesse do público nos bastidores da criação, na oficina; segundo dado, já se teria feito Crítica Genética sem manuscritos, não é verdade? (“alguns volumes da coleção podem ser lidos como os mais bonitos espécimes de crítica genética”). Sobre a possibilidade de se colocar a Crítica Genética em prática sem manuscritos, Philippe Willemart (2009) escreveu:

Eu diria que o foco da crítica genética não se encontra necessariamente no estudo dos manuscritos ou dos esboços, ainda que ela tenha iniciado sua trajetória com a recuperação dos manuscritos de Heine, em 1966, por Louis Hay. A crítica genética é também possível com textos dos séculos XVI a XVIII, sem manuscritos e com a produção eletrônica. Por quê?

Porque a crítica genética estuda os processos de criação, o que é melhor com manuscritos, mas possível também sem eles. Além do novo campo de estudo que se tornou seu primeiro objeto de pesquisa, constatamos que, mesmo sem esse material, ela ainda tem um objeto distinto das outras abordagens do literário. Levando em conta essa finalidade original, que é o estudo dos processos de criação, a crítica genética alimenta e subverte qualquer outra aproximação do texto, como a abordagem narratológica, psicanalítica, temática, sociológica, estilística, histórica etc. (p. 57)

E, assim como ocorreu com os comparatistas, a rotina dos geneticistas teria, em boa medida, mudado. Grésillon (2007), por exemplo, destaca um recorrer a documentos diferentes (que não manuscritos) durante pesquisas de cunho genético:

[...], poderíamos recorrer a documentos diferentes dos manuscritos do autor? De maneira mais ou menos explícita, todos os geneticistas fazem isso. Biografia e correspondência do autor, conhecimento da obra no seu conjunto, testemunhos de terceiros, eventos históricos, tudo isso nos dá informações sobre as condições externas dentro das quais se situa uma gênese. Até mesmo os mais arraigados adeptos do “todos os manuscritos e nada além deles” fazem, felizmente, essa incursão biográfico-histórica que, entretanto, permite apenas uma constatação e não uma explicação. [...] (GRÉSILLON, 2007, p. 42).

Aliás, a possibilidade de se fazer Crítica Genética sem manuscritos, isto é, a possibilidade de se investigar processos de criação sem manuscritos também se viabiliza a partir do momento em que constatamos a existência de uma disciplina na pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em que a criação

entra em pauta, é mote de estudo. Intitulada *Teorias da Criação Literária* e ministrada pela professora Doutora Márcia Ivana de Lima e Silva (orientadora desta dissertação, destaques), essa disciplina tem como ementa “Discutir as concepções de criação literária, de obra de arte literária, de autor e de leitor, a partir de ensaios, depoimentos e entrevistas dos próprios escritores. Detectar, assim, uma poética que se possa acompanhar em suas obras literárias.” (SILVA, 2010, p. 1).

Recobremos nossa pausa anterior: uma das hipóteses de criação do território lygiano a serem confrontadas nesta dissertação não advém da LFT que é personagem, a da autoficção? Poderíamos, nesse sentido, falar de uma menor incidência da autoficção em nossa viagem, em nosso estudo?

O fato é que não existe razão para disfarçarmos ou escondermos que a visão do processo de confecção do território lygiano proveniente da LFT que é personagem (insistamos, a personagem possivelmente autoficcional) também acaba sendo um metadiscurso de criação da própria escritora, da própria LFT, certo? Contudo, é importante ressaltarmos que nosso estudo vincula-se muito mais a Crítica Genética, pois essa sim teve (acabou de ter, na verdade) seus pressupostos teóricos aqui explorados, aprofundados.

Abordado o envolvimento em menor escala da autoficção neste trabalho, reflitamos um pouco acerca do nosso objetivo, do destino de nossa viagem: ele teria mudado?

Não, não há com que nos preocuparmos. Aparentemente nada se altera com a constatação de que o discurso de criação da LFT personagem também é um metadiscurso de criação da própria LFT. Dito de outro modo, continuamos com a meta de confrontar duas visões, duas hipóteses acerca da confecção de um território literário, de uma criação literária, no caso a lygiana. Uma dessas visões seria particular, nossa, resultado do exame, da leitura cuidadosa do território lygiano e da relativização da fortuna crítica que cerca esse território, e a outra visão, por sua vez, produto de um metadiscurso de criação, ou, ainda, caso se queira, produto do discurso de criação de uma personagem provavelmente autoficcional e que é escritora.

Estabelecida a conexão entre este estudo e a Crítica Genética, poderíamos zarpar, seguir viagem? Poderíamos considerar a etapa de preparativos de viagem

(bagagem e hospedagem) como encerrada? Estaria tudo pronto? Malas feitas, tudo empacotado? Já temos um pouso, oras!

Infelizmente não, há uma pendência.

Na nossa hipótese acerca do processo de confecção do território lygiano consta o seguinte: i) haveria uma sintonia ou afinidade criativa entre LFT e Clarice Lispector; ii) LFT não teria elaborado seu território literário com o intuito de refletir necessariamente um universo feminino e, também, não intencionaria compor apenas personagens mulheres; iii) o humor seria uma técnica; iv) o monólogo interior, técnica também, daria à obra da paulistana, em alguns momentos, aspecto de obra em processo; v) o conto e o romance não seriam gêneros dominantes no território lygiano.

Seis itens de viagem, todos consideravelmente discutidos, debatidos. Na aparência, itens que se encarregariam de cobrir o todo de um criar, que se encarregariam da completude do processo de criação lygiano. Mais uma ilusão, um holograma? Sim. Segundo Claudia Amigo Pino em *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética* (2007)

(...) a reconstituição de um processo de criação é sempre uma tarefa utópica. Temos apenas alguns rastros de um caminho que deve ter sido muito mais complexo do que nossas elaboradas hipóteses podem vislumbrar. Assim, reconstituir o processo não é só uma tarefa infinita, como também impossível. A articulação com uma corrente teórica específica em nada mudará essa realidade, somente ampliará ainda mais nosso campo de observação, já que estenderá aquele processo infinito para outras áreas do conhecimento (funcionamento da mente, funcionamento de todos os processos criativos, funcionamento de todas as narrativas etc). (p. 121)

Sendo assim, um processo de criação seria muito mais complexo, extrapolaria os nossos itens de viagem. Mas não há de ser nada. Na realidade, será no mínimo relevante para estudos futuros desvendarmos um pouco, uma pequena porção, termos noções do processo de criação lygiano através do metadiscurso que consta em passagens das obras do ciclo de ficção e memória.

Ao início desta seção falamos de uma aproximação teórica entre nosso estudo, nossa viagem, e duas disciplinas, a Literatura Comparada e a Crítica Genética. Há como manter a palavra *aproximação*? Não, não mesmo. Nosso estudo abarca a essência dessas duas disciplinas, ou seja, a natureza contrastiva da Literatura Comparada e o interesse nos processos de criação da Crítica Genética.

Pensando bem, talvez o elemento unificador de todas as considerações até aqui feitas seja a tensão. Tensão entre aquilo que o escritor escreveu/criou e aquilo nós acreditamos que ele escreveu/criou; tensão entre a maneira como o escritor acredita ter escrito/criado e a maneira como nós acreditamos que esse escritor teria escrito/criado. Tensões, desafios que se impõem a qualquer um que decide investir no literário.

Agora sim, malas feitas, hospedagem acertada, destino certo, hora de colocar o pé na estrada. Na seção a seguir, tratemos de confrontar as duas hipóteses acerca do processo de criação da obra de LFT.

2 DESTINO

There's only so much
you can learn in one place
The more that I wait,
the more time that I waste
(*Jump*, Madonna)

Retomemos a metáfora: está finalizado e sintetizado o primeiro momento de nossa viagem, aquele dos detalhes práticos como bagagem e hospedagem. Assim, aproxima-se o segundo, ou seja, aquele em que chegamos ao destino planejado e o exploramos. E os viajantes afoitos mais uma vez se perguntam: “O que nos aguardaria?”.

Lá no começo da viagem, quando demos início a elaboração de nossa hipótese acerca do processo de criação lygiano, falamos da existência de certa sintonia ou afinidade criativa entre LFT e Clarice Lispector. Grosso modo, as escritoras, em seus respectivos atos de criação, em seus respectivos atos de escrita, extrairiam do real, do concreto, elementos semelhantes, similares, quando não os mesmos, idênticos. Um bom exemplo disso seriam os animais, os insetos. Nesse sentido, destaque-se, o criar, o escrever lygiano convergiria com o clariciano na questão dos animais, dos insetos. Aqui, entretanto, relevante é perguntar o seguinte: teríamos como atestar essa sintonia com base em alguma passagem dos livros do ciclo lygiano de ficção e memória?

No capítulo “Onde estiveste de noite?”, de *Durante aquele estranho chá* (2002)¹¹, LFT menciona um congresso de escritores de que ela e Clarice Lispector teriam participado:

[...] Desliguei o telefone e fiquei lembrando da viagem que fizemos juntas para a Colômbia, um congresso de escritores, tudo meio confuso, em que ano foi isso? [...] Combinamos de ir no mesmo avião que decolou sereno mas na metade da viagem começou a subir e a descer, meio desgovernado. Comecei a tremer, na realidade, odeio avião mas por que será que estou sempre metida em algum deles? Para disfarçar, abri um jornal, afetando indiferença, ó! A literatura, o teatro. Clarice estava na cadeira ao lado, aquela cadeira que comparo à cadeira de dentista, cômoda, higiênica e detestável. Então ela apertou o meu braço e riu. Fique tranquila porque a minha cartomante já avisou, não vou morrer em nenhum desastre! [...] (TELLES, 2002, p. 19).

¹¹ Chamamos de capítulos os textos que constituem *A disciplina do amor* e *Durante aquele estranho chá*.

Em entrevista para a revista *Cult*, comprovando que esse congresso na Colômbia teria mesmo ocorrido e, além disso, atestando certa proximidade, certa intimidade com Clarice Lispector, LFT deixou registrado o seguinte: “[...] Sim, a Clarice? Nos entendíamos muito bem, embora fossem raros os contatos. Em Cali, na Colômbia, lá ficamos uma semana no Congresso de la Nueva Narrativa (1976).[...]” (1999, p. 8).

A essa altura, nossa atenção tende a se voltar para a comicidade da passagem de “Onde estiveste de noite?” (o pavor de LFT por aviões e o aviso da cartomante de Clarice) e, também, para o contato, para a relação, para a proximidade entre as duas escritoras (possivelmente eram íntimas, teriam combinado de ir ao congresso no mesmo avião, parceiras de viagem, assim como nós). Contudo, tratemos agora de observar uma (suposta) conversa ou debate que elas, as escritoras, teriam tido sobre *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis (1839-1908), durante o tal congresso:

Lembrei que *nos antigamentes* (assim falava tia Laura) a mulher era um verdadeiro sepulcro, ninguém ficava sabendo de nada. Século XIX, início do século XX, *Silencio en la noche*, diz o tango argentino. Ainda o silêncio porque segundo Machado de Assis, o encanto da trama era o mistério. Na minha primeira leitura (é claro, *Dom Casmurro*) confessei ter achado Capitu uma inocente e o marido, esse sim, um chato neurótico. Mas na segunda leitura mudou tudo, a dissimulada, a manipuladora era ela. Ele era a vítima. Clarice pediu cigarros, eram bons os cigarros colombianos? Franziu a boca e confessou que sempre duvidou da moça, Mulher é o diabo! exclamou e desatei a rir, a coincidência: era exatamente essa a frase daquele engolidor de gilete do meu conto *O moço do saxofone*. Acho que agora elas já estão exagerando, não? Os homens verdes de medo e elas as primeiras a alardear, Pulei a cerca!... Mulher é o diabo! (TELLES, 2002, p. 21).

Fica bastante explícito na passagem que Clarice Lispector, no decorrer da conversa ou debate do romance de Machado de Assis, teria empregado a mesma frase que LFT havia colocado na boca de uma personagem, mais precisamente um engolidor de gilete do conto “O moço do saxofone”. Isso se verifica?

- Quando ela entra no quarto com um tipo, ele começa a tocar, mas assim que ela aparece, ele pára. Já reparou? Basta ela se enfurnar e ele já começa.
James pediu outra cerveja. Olhou para o teto.
- Mulher é o diabo... (TELLES, 1970, p. 48-49).

Para nós, o criar, o escrever lygiano convergiria com o clariciano na questão dos animais; as escritoras extrairiam do real, do concreto, no intuito de fazer literatura, elementos assemelhados, quando não idênticos. Na passagem do capítulo “Onde estiveste de noite?”, notamos que o discurso escrito de LFT também teria convergido com o discurso falado de Clarice Lispector na questão da mulher, as escritoras teriam se referido à mulher nos mesmos termos, utilizando as mesmas palavras, uma mesma frase. Claro, nesse caso não se trata de extrair do real, do concreto, com a meta de criar, elementos similares ou elementos idênticos. Entretanto, mesmo assim, não podemos ignorar, haveria uma convergência entre os discursos escrito e falado das escritoras. Existiria, em resumo, e com base numa passagem da obra do ciclo lygiano de ficção e memória, uma segunda convergência.

E se, eventualmente, não pudermos falar de uma sintonia ou afinidade criativa entre essas duas artistas da palavra, pensemos ao menos numa sintonia de pensar, numa afinidade entre suas mentes. Segundo Pino (2007), “devemos lembrar que o escritor tentou criar uma unidade (a obra, um personagem, um tema etc.) daquilo que não tinha unidade (seu pensamento) (p. 137). Nesse sentido, encarando o escrever como a materialização, como a concretização de um pensamento, como a organização de um raciocínio, LFT talvez estivesse um passo à frente de Clarice Lispector. Por outras palavras, uma teria dado unidade a um pensamento na escrita e a outra, por sua vez, não. LFT escreveu, Clarice Lispector estaria, supomos, num estágio anterior à escrita.

Sendo assim, continuemos o confronto de hipóteses. De nossa parte, isto é, na nossa visão acerca da confecção do território lygiano, haveria uma não intenção da escritora, no seu criar, no seu escrever, de lidar, retratar, refletir exclusivamente um universo feminino. Essa crença baseava-se, sobretudo, no fato de o conceito de feminino ser um tanto mutável, relativo através do tempo e, também, no fato de LFT não se enquadrar no estereótipo do feminino, da escritora aparentemente querer fugir, escapar desse estereótipo no seu criar, no seu escrever. Em suma, dois quesitos: tempo e estereótipo.

LFT, em passagens do ciclo de ficção e memória, deixa bastante claro que o escritor seria testemunha de sua época, figura ativa, participante de seu próprio

tempo. Nesse diapasão, o discurso da escritora, aparentemente, distancia-se bastante do nosso, destoa, diverge por completo de nossa proposta.

Recobremos nosso exemplo (mais que) prosaico: na ótica de LFT, se o rosa é, num tempo, uma cor feminina, uma cor que remete à feminilidade, ao universo feminino, a grande tarefa do escritor seria, no seu criar, no seu escrever, portanto, lidar, retratar, refletir essa feminilidade da cor, posto que ele, o escritor, é testemunha de seu próprio tempo. Ademais, mesmo que discordasse dessa associação entre a cor e o feminino, o escritor inevitavelmente estaria preso, enclausurado em seu tempo justamente por ser possível para ele dessa associação discordar.

Testemunhar o seu tempo – respondi a um jovem que me perguntou qual é a função do escritor. Volto para a minha máquina de escrever e peço a Deus que me ajude. (TELLES, 1980, p. 37).

NADA fácil testemunhar este mundo com tudo o que ele tem de bom. De ruim. Um mundo grande, que vai além da chácara do vigário. Diante de si mesmo, diante do papel o escritor se sente grande porque sua tarefa é digna. Pode ser corrompido mas só raramente corrompe. (TELLES, 1980, p. 115).

E resistimos, testemunhas e participantes deste tempo e desta sociedade com o que tem de bom e de ruim. E tem ruim à beça, inspiração é o que não falta aos que escrevem. E falei agora numa palavra que saiu de moda e é insubstituível, inspiração. (TELLES, 2002, p. 159).

Nas passagens anteriores, além da noção do escritor como testemunha de seu tempo, LFT insiste na menção daquilo que existe de bom e ruim no mundo, as duas facetas da nossa realidade, as duas facetas do concreto. Eis que isso por si só já serve como ensejo, como sinal de que, no quesito estereótipo, o discurso da paulistana aproxima-se do nosso, combina, converge com nossa proposta. Assim, podemos crer que, para LFT, a função do escritor seria lidar com a totalidade, com a completude do mundo; para ela, tudo aquilo que nos cerca seria matéria de criação, de escrita, e não apenas as flores, as primaveras, Deus, todos esses, destaque-se, elementos que se acham no perímetro, na área de cobertura do estereótipo de feminino.

E o distanciamento do estereótipo se confirma quando a paulistana comenta, em *Conspiração de nuvens* (2007), certo detalhe dos bastidores, do momento de confecção de *As meninas* (1973). O marido de LFT, Paulo Emilio Sales Gomes

(1916-1977)¹², teria recebido pelo correio panfleto contendo um relato de um prisioneiro político (lembramos que o romance foi escrito nos Anos de Chumbo). A escritora, numa atitude explícita de denúncia, teria reproduzido esse panfleto, palavra por palavra, em seu romance de 1973. Tal procedimento teria sido uma solução, afirma LFT, como veremos abaixo:

Um jornalista pediu-me detalhes, E então? Tinha algum livro ameaçado de proibição? Conte-lhe que publiquei um romance, *As meninas*, no qual uma das personagens, exatamente uma jovem subversiva, lê um panfleto que Paulo Emilio recebeu pelo correio. Era o relato desesperado de um preso político torturado provavelmente até a morte. A solução que encontrei foi reproduzir o panfleto que a minha personagem subversiva vai lendo para uma freira: 'Primeiro me perguntaram se eu pertencia a algum grupo político. Neguei. Enrolaram então alguns fios em redor dos meus dedos, iniciando-se a tortura elétrica: deram-me choques inicialmente fracos que foram se tornando cada vez mais fortes. Depois, obrigaram-me a tirar a roupa, fiquei nu e desprotegido. Primeiro me bateram com as mãos e em seguida com cassetetes, principalmente nas mãos. Molharam-me todo, para que os choques elétricos tivessem mais efeito. Pensei que fosse então morrer. Mas resisti e resisti também às surras que me abriram um talho fundo no cotovelo. Na ferida o sargento Simões e o cabo Passos enfiaram um fio. Obrigaram-me então a aplicar choques em mim mesmo e nos meus amigos. Para que eu não gritasse enfiaram-me um sapato na minha boca. Outras vezes, panos fétidos. Após algumas horas a cerimônia atingiu seu ápice quando me penduraram no pau-de-arara: amarraram minhas mãos diante dos joelhos, atrás dos quais enfiaram uma vara, cujas pontas eram colocadas em mesas. Fiquei pairando no ar. Enfiaram então um fio no reto e fixaram outros fios na boca, nas orelhas e mãos. Nos dias seguintes o processo se repetiu com maior duração e violência...' (TELLES, 2007, p. 64-65).

Dito isso, percebemos que o discurso de criação de LFT diverge de nossa hipótese no quesito tempo e, ao mesmo tempo, converge no quesito estereótipo. Como conclusão, consideremos que o feminino, o universo feminino até faz parte do criar, do escrever lygiano, pode nele ser incluído. Entretanto, o feminino, o universo feminino não deve ser entendido como a tônica desse criar, desse escrever. Enfim, ele seria um matiz, e não a cor que define a confecção do território literário lygiano. Ademais, em boa medida, ao nos apercebermos dessa realidade, retomariamos o ideal lygiano de leitor, isto é, o leitor como parceiro de crime, o leitor como cúmplice: "O leitor é meu cúmplice, isso já foi dito. Recorrendo ao estilo romântico, convido agora o leitor a descansar na mão direita a frente pensativa e refletir. E julgar. Vamos, leitor, o vosso julgamento será definitivo." (TELLES, 2002, p. 203).

¹² Destaquemos que Paulo Emílio Sales Gomes, além de historiador e crítico de cinema, foi militante político.

Quanto a personagens, ponderamos, questionamos a tal preponderância das mulheres no território lygiano. No contexto desta dissertação, ou seja, na nossa hipótese, LFT não teria a intenção de ou preferência por compor exclusivamente perfis, personagens do sexo feminino. Nossa posição apoiava-se sobremaneira na existência de uma série de personagens do sexo masculino no território lygiano, os quais são raramente mencionados, os quais são deixados de lado, abandonados, esquecidos. Além disso, vimos que até animais e objetos têm seu espaço na obra da paulistana, e esses, assim como aquelas personagens que são homens, parecem ser ignorados. E havia mais em nossas considerações: a maior dentre todas as ironias teria sido observar que a crítica rotula LFT como uma exímia delineadora de perfis de mulheres quando, na verdade, ela, a crítica, raramente menciona uma dessas mulheres, isto é, a LFT que é (abertamente) personagem.

A paulistana, numa passagem do ciclo de ficção e memória, parece saber, representa ter consciência de que é uma personagem. A bem da verdade, ela seria três entidades, ou seja, ela escreveria (uma ação), se narraria (protagonizaria), e ainda haveria uma terceira entidade, a qual a escritora chama de intermediária. Essa terceira posicionar-se-ia, tudo nos leva a crer, entre as duas anteriores. Juntas, elas formariam um triângulo, afirma a escritora.

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-trás mas sem interpretações. (TELLES, 1980, p. 114).

Às vezes, LFT retoma as personagens que criou, destaca-as, chega mesmo a portar-se como uma das personagens que confeccionou. A seguir, veremos que ela “recompõe o peito” tal qual a personagem cachorro mencionada páginas atrás:

Armou-se a mesa quadrada em torno do emaranhado novelo que é o nosso país, mas qual foi o gatinho que tirou esse novelo do cestinho da vovó e rolou com ele pelo tapete? Enfim, quando chegou a minha vez eu recompus o peito (como fazia aquela minha personagem que era um cachorro) e comecei por lembrar Eclesiastes: [...] (TELLES, 2000, p. 75).

Outras vezes, LFT elabora aquilo que ela chama de “figuração”. Entretanto, para nós leitores, fica registrada a imagem, fica a impressão de que a paulistana ministra uma típica aula de literatura: a personagem seria um inseto que se acha

colado numa teia, a qual seria a trama, o enredo. E o escritor seria a aranha? Vejamos a passagem:

Na tentativa de reter o questionador, acabo por inventar uma figuração na qual a idéia é representada por uma aranha. A teia dessa aranha seria o enredo. A trama. E a personagem, o inseto que chega naquele vôo livre e acaba por cair na teia da qual não consegue fugir, enleado pelos fios grudentos. Então desce (ou sobe) a aranha e nhac! prende e suga o inseto até abandoná-lo vazio. Oco. (TELLES, 2002, p. 122-123).

Não, não há evidências suficientes para se afirmar que o escritor seria essa aranha da “figuração”. LFT também vê a personagem como um ser livre, ela compreende que cada personagem, por si só, sela seu destino, caminha em direção a esse destino, de forma natural. E sim, nesse ponto, a personagem seria como um inseto voando, pairando no ar. Por outro lado, na sua rotina de criação, a paulistana apenas acompanharia essas personagens, ela, enfim, apenas as seguiria. E não, nesse ponto, a escritora definitivamente não seria a tal aranha que “suga o inseto”, ela apenas observaria os passos, o voo do inseto, o caminhar da personagem. Inseto e aranha a personagem para LFT (repare-se, na passagem a seguir, que Ana Clara teria “tecido” seu próprio fim no romance de 1973).

[...] Não era do meu feitio, considerava a personagem um ser livre, cada qual na sua, como se diz. Fechar vidas e enredos com a toga de juiz nunca me agradou, costumava deixar minhas personagens livres e apenas segui-las na sua natural evolução. Afinal, aquela Ana Clara tão desatinada estava caminhando naturalmente para o fim que ela mesma foi tecendo, era ligada às drogas mas também era ligada à Deus, não rezava, não ia à igreja, mas mergulhada no fervor divino só na morte poderia encontrar a libertação. (TELLES, 2007, p. 17-18).

E há momentos em que a paulistana deixa claro que as personagens a procurariam, pediriam mais espaço nas tramas; as personagens, nesse diapasão, não teriam dito tudo que tinham em mente, não teriam feito tudo que tinham para fazer, e por isso correriam atrás da escritora, por isso pediriam outra chance, outro momento de voz. Detalhe: elas, as personagens, procurariam LFT nos momentos mais cotidianos, enquanto ela toma um sorvete, por exemplo. Veremos abaixo que Rosa Ambrósio e seu gato Rahul, protagonistas do romance *As horas nuas* (1989), e, além deles, Ana Clara, já teriam pedido uma segunda chance à escritora:

O visitante comeu um biscoito de polvilho e de repente fez a pergunta, Alguma das minhas personagens teria por acaso voltado a me procurar pedindo mais tempo e mais espaço? Fiquei olhando para o prato de biscoitos, Ah! duas ou três já tinham voltado sem disfarces para exigir, Quero mais uma chance porque eu não disse e não fiz nem a metade do que devia fazer! Rosa Ambrósio, atriz decadente e alcoólatra, me apareceu ainda outra tarde, eu me sentei numa mesinha na calçada enquanto tomava sorvete e fiquei vendo aquela gente passar ali defronte. Ela aboletou-se ao meu lado e com sua voz pastosa criticou os passantes, jovens, crianças e velhos que iam desfilando na tarde calorenta; Gente visível demais, gente tão solicitante, olha meu cabelo! olha o meu sapato! olha o meu rabo! E pode acontecer que às vezes a gente não tem vontade de ver rabo nenhum, ela disse e me puxou pela manga, Então, não vai mais me chamar?... Outra personagem que me procura é o gato da Rosa, o Rahul. É lúcido e irônico, teve outras vidas e se recorda delas, aquela história da transmigração das almas na morte. Às vezes tem a lembrança de ter sido um jovem tribuno romano de toga de púrpura e sandálias douradas, não vai me dar mais espaço? ele perguntou uma noite subindo ao meu colo. Mais uma informada que tem me procurado é a Ana Clara, ou melhor, Ana Turva, a jovem drogada vagando na noite em que fechou a gola do casaco para esconder dos outros o resplandecente coração de Deus que trazia no peito. E eu?! Ela me pergunta. Olha, estou aqui, não está me vendo? (TELLES, 2007, p. 98-99).

Em suma, visitamos cinco opiniões ou posturas de LFT quanto a personagens nas obras do ciclo de ficção e memória: por vezes ela teria consciência de que é uma dessas entidades (o triângulo); outras vezes ela teria atitudes, comportamentos semelhantes aos das personagens que criou (o caso do cachorro); LFT também bancaria a professora de literatura, explicando como, enfim, as personagens se enredam, como elas se posicionam nas tramas (a “figuração”); a escritora ainda acreditaria que suas personagens são verdadeiros seres humanos, criaturas livres (e, nesse sentido, elas selariam seus destinos, seriam independentes, a escritora apenas as acompanharia, as seguiria) e insatisfeitas (elas exigiriam da escritora oportunidades para falar mais e mais, isto é, outros momentos de voz). Desse modo, percebemos que em nenhum momento LFT declara preferir criar, preferir compor exclusivamente personagens do sexo feminino, mulheres. O momento da criação ou, se quisermos, a inspiração definiria a espécie de modalidade das personagens (homem, mulher, animal, objeto, ou, ainda, a própria escritora como personagem). E sim, o discurso de criação de LFT, a hipótese criativa proveniente da própria escritora, no que tange personagens, combinaria, convergiria com a nossa visão, com a nossa hipótese.

Tratemos do humor. Para LFT, ele seria um genuíno estilo de vida, nós seríamos capazes através dele de vislumbrar certa graça na mais desgraçada das desgraças (sem exageros); enfim, nos salvaríamos por intermédio do humor. A

seguir, um trecho do capítulo “Senso de humor” de *A disciplina do amor* (1980), trecho em que, destaquemos, a própria imagem do louco empregada pela escritora é bem humorada:

Em seu estado puro, o senso de humor não é negro nem vermelho nem azul mas tem as sete cores do arco-íris numa faixa só. Nem erótico nem puritano, não tem implicações de ordem ética mas estética, o bem-humorado é um esteta. Uma filosofia de vida? Digamos, uma doce filosofia que nos permite vislumbrar uma certa graça nas coisas desengraçadas. Sem sarcasmo, que o sarcasmo é cruel. Sarcasmo é veneno. E o senso de humor é o que nos impede de virarmos uma esponja de fel, a casa pegou fogo? O louco bem-humorado dá uma volta em torno, tira o cigarro do bolso que não existe e acende o cachimbo numa brasa do fogão. (TELLES, 1980, p. 23).

No conto “Suicídio na granja”, de *Invenção e memória* (2000), percebemos que as próprias personagens de LFT seriam bem humoradas; elas tratariam dos temas mais polêmicos com boa dose de humor:

Só gente? – eu perguntei a mim mesma muitos e muitos anos depois, quando passava as férias de dezembro numa fazenda. Atrás da casa-grande tinha uma granja e nessa granja encontrei dois amigos inseparáveis, um galo branco e um ganso também branco mas com suaves pinceladas cinzentas nas asas. Uma estranha amizade, pensei ao vê-los ali, sempre juntos. Uma estranhíssima amizade. Mas não é a minha intenção abordar agora problemas de psicologia animal, queria contar apenas o que vi. E o que vi foi isso, dois amigos tão próximos, tão apaixonados, ah! como conversavam em seus longos passeios, como se entendiam na secreta linguagem de perguntas e respostas, o diálogo. Com os intervalos de reflexão. E alguma polêmica mas com humor, não surpreendi naquela tarde o galo rindo? [...] (TELLES, 2000, p. 19).

E sim, o caráter essencial do humor no criar lygiano se evidencia a partir do momento em que a escritora se vale dele para tratar dos temas mais escabrosos. Abaixo, LFT trata do tema traição, e com humor. No caso, o telefone celular seria a salvação das mulheres que traem seus maridos; com esse aparelho, elas correriam menos risco de serem descobertas, elas poderiam abandonar os bilhetinhos, as cartinhas, os mensageiros:

Penso agora que seria um alívio para essas mulheres se pudessem dispor de um telefone celular, ó! maravilha das maravilhas. O perigo dos bilhetes e cartinhas, o perigo maior ainda dos mensageiros, já ficou claro, a natureza humana não é mesmo confiável. E então?... Ah, se as fogosas mulheres galopantes tivessem aquele miniaparelho para marcar ou desmarcar os encontros. Ou para dizer apenas isto, “Amanhã?” (TELLES, 2002, p. 81).

E LFT insiste no humor como salvação; nesse sentido, ele seria algo a que a escritora se agarra, algo a que ela recorre perante a crueldade, o desamor, enfim, perante a violência do mundo:

Participante deste tempo e desta sociedade – é o que posso fazer. Então fico assim constrangida quando se queixam, eu devia passar mais esperança ao leitor, não? Pergunto agora, é possível ser otimista diante de tamanha crueldade? de tamanho desamor? Vejo crescer o desamor pelas crianças e pelos bichos, as maiores vítimas deste tempo. Ainda assim, sei que muitas vezes recorro ao humor.

A salvação no humor. Meu pai era um jogador viciado na roleta. Fichas. Eu jogo com as palavras. Hoje nós perdemos, ele dizia, mas amanhã a gente ganha. Este livro não deu certo? Vamos apostar no próximo. (TELLES, 2002, p. 90).

A paulistana chega até mesmo a avaliar o traço do humor em produções alheias. A seguir, temos a forma como ela concebe o humor machadiano, “um humor melancólico e que mesmo assim ainda faz sorrir”:

[...] Na ambigüidade dessa penumbra estaria o mais importante traço do estilo machadiano. E tudo isso naquela linguagem tão clara e que vai fluindo assim naturalmente como um calmo deslizar de um rio. Então leitor vai avançando até que na aparente clareza dessas águas começam a aparecer certos coágulos de sombra, um aqui, outro adiante... mas de onde vieram? Esses coágulos. E essa repentina névoa? Névoa delicada mas perversa, que obriga a personagem a levantar aquela gola da capa. A cara antes tão exposta fica meio escondida. A trama ou enredo, tão nítido antes, começa a enveredar por um caminho que vai ficando incerto. Duvidoso. Não, as coisas não são simples, Mas o que está acontecendo? Pergunta o leitor meio perplexo, mas no fundo se divertindo porque o enredo é bem-humorado, mas com um humor melancólico e que mesmo assim ainda faz sorrir. (TELLES, 2007, p. 34-35).

E, no fim das contas, vemos que ela retoma a própria produção com certa dose de humor. No fragmento abaixo, LFT conta como seu romance *As meninas* (1973) teria escapado da censura, dos censores:

Dobrei a cópia da página do meu livro e guardei-a na bolsa. Então esse romance saiu em 1973, acrescentei. O jovem ficou me olhando meio perplexo, E ainda não foi censurado? perguntou e contei-lhe o que Paulo Emílio tinha ouvido, o censor chegou até a página 72 e não foi adiante porque achou o livro chato.

Rimos juntos enquanto [...] (TELLES, 2007, p. 65).

Consta na nossa hipótese que o humor não seria algo ocasional, esporádico no território lygiano. Ele seria, na verdade, uma técnica, um recurso parte do criar,

do escrever da paulistana exatamente por repetir-se, por ser recorrente, por frequentemente marcar presença em, por exemplo, vários dos contos dela.

Nas obras do ciclo, vemos que a escritora trata, e consideravelmente, da questão do humor. Em suma, ele seria para LFT: i) um elemento essencial na vida, uma espécie de filosofia de vida (a escritora seria, digamos, bem humorada por natureza, e isso, em boa medida, se refletiria em sua produção); ii) o humor seria também traço da personalidade das personagens delineadas, parte dos perfis das entidades confeccionadas; iii) ele, o humor, far-se-ia presente até mesmo na discussão de tabus, na discussão de temas delicados como traição; iv) o humor seria também algo que salva, algo que nos promove instantes, digamos, de paz num mundo tão imperfeito, cheio de violência, desigualdades; v) seria até mesmo aspecto que LFT observa nas obras de seus colegas de ofício e parte da história de sua própria criação (caso nos voltemos, logicamente, para a forma como o romance de 1973 parece ter escapado dos censores).

Assim, está evidente que LFT não chega a chamar, a intitular o humor de técnica integrante de seu criar, de seu escrever. Contudo, esse traço, esse aspecto parece ser de fundamental importância para escritora, e isso afirmamos com base na frequência com que ele, o humor, é tratado nas obras do ciclo e, também, logicamente, com base no teor das considerações que o cercam.

Falando-se em técnicas, veja-se abaixo uma passagem em que LFT relata ter utilizado o que ela chama de “técnica kafkiana”. Foi na prova oral de um concurso vestibular, garante a escritora.

MEU colega de olhos pálidos e mãos úmidas foi quem me falou sobre Kafka pela primeira vez. Eu terminara o ginásio e me preparava para os vestibulares, uma jovenzinha que já tinha lido alguma coisa da literatura brasileira mas a literatura universal era universal demais! Tantas chaves, tantos nomes que o professor do cursinho ia ditando e escrevendo, [...] [...] Kafka, repeti e não sabia que um dia iria compreendê-lo até as raias do amor. Meu colega me emprestou os livros, o caderno e duas semanas depois eu prestava a prova oral: caiu Dickens. Fiquei aturdida: a solução era desviar o transparente inglês Charles Dickens para o embaçado judeu Franz Kafka. E depois, não era mesmo uma ideia causar um impacto na banca tratando de um autor que poucos tinham lido? Inconscientemente, lançava mão da técnica kafkiana: dentro de uma aparente ilogicidade, escamoteara os temas deixando a banca examinadora sem atinar com a razão por que eu trocara o comunicativo inglês pelo incomunicável jovem de Praga. Tive que ser interrompida: “É suficiente”, disse o presidente da banca. (TELLES, 1980, p. 70-71).

E Franz Kafka (1883-1924) é mencionado mais de uma vez em *A disciplina do amor* (1980); a seguir, LFT fala da aparência ilógica da produção kafkiana:

Os textos desregrados embora aparentemente cheios de lógica. Aparentemente cheios de lógica – esse o meu engano. Não descobri ainda que era o contrário que ocorria: a ilogicidade estava só na aparência porque no âmago tudo se desenrolava com a precisão infalível de uma equação matemática. O caos estava na forma da apresentação do problema, não na essência. Caos na pele do homem transformado em inseto, caos nas andanças do inocente transformado em vítima, caos na superfície, nunca no fundo. Como a loucura é que vestia a lucidez, forçosamente os meios tinham que ser esdrúxulos mas sob a falsa demência, a marcha dos acontecimentos se desenrolava dentro de uma lógica implacável, burocrática na sua fatalidade semelhante à marcha de um processo percorrendo os canais competentes. (TELLES, 1980, p. 72).

Páginas atrás nós mencionamos uma aparente, e só aparente, ilogicidade do falar/pensar das personagens que habitam o território lygiano. O instigante, nesse sentido, seria perceber que quando LFT trata da tal “técnica kafkiana” ela está, em boa medida, observando na obra de outro escritor aquilo que nós viajantes observamos na obra dela mesma, ou seja, uma “ilogicidade na aparência”. Olha aí a LFT leitora, crítica, viajante, assim como nós.

Aqui, entretanto, nossas considerações acerca do monólogo interior se resumiriam a essa constatação, isto é, a esse dizer que LFT acaba percebendo na obra de outros escritores o que nós percebemos na dela? Não, claro que não. Vejamos uma passagem de *Invenção e memória* (2000) em que LFT confessa “brincar com as ideias” em seu cotidiano, dentro de um taxi em pleno movimento:

Manhã de céu claro. Limpo. O motorista do táxi liga o rádio e pergunta se quero escutar esse político falando. Não, respondo. Digo que não gosto de discurso e ele sugere então uma música sertaneja, já estacionou no canal da violas. Desafinadas, descubro e me calo: se essa sua cordialidade não tiver resposta, ele vai se irritar e na irritação pode trombar com o carro da frente, um ônibus que já está invadindo o nosso espaço. Cuidado!, eu sussurro e me encolho inteira para não ser arremessada para fora. Num impacto do qual saio, no mínimo, com uma perna quebrada. Tento relaxar enquanto vou brincando (brincando?) com as ideias: imagino uma senhora de perna quebrada e entrando num pronto-socorro público em dia útil. Ou inútil, não importa, sempre há gente demais. Demais! – exclama o médico ao qual me dirijo com delicadeza, na insegurança a voz fica delicadíssima. [...] (TELLES, 2000, p. 61-62).

Esse “brincar com as ideias” lygiano, há de se crer, teria uma bela feição de monólogo interior, pois, de um instante para outro, de repente, a escritora, personagem do enredo que também se mostra, parece mudar de assunto, desvirtuar

a conversa, ela parece trazer um tópico novo para a pauta (são, como já registramos, as conexões imprevisíveis do monólogo interior, suas associações, a velocidade absurda do pensar humano). Nesse caso, esclareçamos, a possibilidade, a eminência de um acidente de carro (num plano aparentemente físico, mais real, concreto) resultaria numa senhora (ela mesma?) dando entrada num pronto-socorro com a perna quebrada (num plano mais mental, se quisermos). E quando questionada sobre sua criação, sobre seu escrever, LFT retomaria esse “brincar com as ideias”; ela desvirtuaria a conversa, aproveitaria ganchos, ela até mesmo criaria perguntas, tudo isso numa típica fuga:

Furtivamente fiz resvalar uma aspirina para o copo d'água, enfim, até quando eu teria que ficar justificando o que escrevi? E esclarecendo – mas já não estava tudo nos livros? Sim, aproveitando o gancho, não era surpreendente a invasão do livro estrangeiro no nosso mercado? As estrelas do Primeiro Mundo (por falar em estrelas) ocupando o espaço das estrelas nativas, na maioria, de melhor qualidade. E o que dizer da nossa língua invadida, até os ossos? [...] (TELLES, 2000, p. 76-77).

E a brincadeira (com as ideias) continua quando LFT comenta o princípio de seu criar, o início de seu escrever; a seguir, ela afirma que teria começado “a escrever antes aprender a escrever” (passagem, por sinal, já citada nesta dissertação). Esse início dos escritos, veremos, retomaria todo um passado, uma infância, desvirtuando, novamente, o assunto em pauta, numa espécie de monólogo interior:

Comecei a escrever antes de aprender a escrever – tinha cinco ou seis anos? A invenção era guardada na cabeça como guardava as borboletas dentro daquelas caixas de sabonete. E se falo no medo desse tempo selvagem é porque me parece importante esse chão de infância em meio da cachorrada e das pajens, aquelas mocinhas perdidas que eram expulsas de casa. E que minha mãe recolhia para os pequenos serviços: eram analfabetas mas espertas, ainda no feitiço das agregadas das nossas senzalas. Assim como eu, elas colhiam os frutos ainda verdes, os maduros iam para os grandes. E também costumavam apalpar as galinhas para saber se lá vinha vindo algum ovo para a gemada, tempo das gemadas. (TELLES, 2002, p. 105).

E o excesso de perguntas e associações (típico do monólogo interior, como vimos) de fato faria parte de um explicar da criação lygiano:

- Por que escrevo? Ah, que difícil responder a essa pergunta. Tentarei dar alguma resposta e sei que já estou entrando assim numa zona imprecisa.

Vaga. O escritor escreve porque tenta recompor, quem sabe? um mundo perdido. Os amores perdidos. Não será uma tentativa de recuperar a família que ficou lá longe, assim despedaçada? Ou não será o próprio eu despedaçado que ele está querendo resgatar? E se nessas personagens que procura desembrulhar ele não estiver tentando, na realidade, desembrulhar a si mesmo?

- O paraíso perdido. Nesse paraíso não está a infância? Veja bem, respondo à sua pergunta com outras perguntas e de repente cheguei à minha infância. Uma infância feliz? Infeliz? Aqueles dias de tanto sol e nuvens brancas que se transformavam inesperadamente em raios despejando as tempestades, não, nenhuma nitidez na menininha que ria ou chorava aos gritos. (TELLES, 2002, p. 153).

Algumas das minhas ficções se inspiraram na imagem de algo que vi e guardei, um objeto? Uma casa ou um bicho? Outras ficções nasceram de uma simples frase que ouvi e registrei e um dia, assim de repente a memória (ou tenha isso o nome que tiver) me devolve a frase que pode inspirar um conto. Há ainda ficções que nasceram em algum sonho, abismos desse inconsciente que de repente escancara as portas, saiam todos! A loucura, o vício, a paixão, ah, eu teria que ter o fôlego de sete vidas, assim como os gatos, para escrever sobre esse mar oculto. (TELLES, 2002, p. 159-160).

De acordo com nossa hipótese, o monólogo interior, com suas tantas perguntas e associações no falar/pensar das personagens, acabaria dando um aspecto de manuscrito de trabalho aos textos de LFT. As passagens recém-expostas, acreditamos, demonstram que a paulistana talvez também faça uso dessa técnica para explicar sua criação, seu escrever; por outras palavras, LFT se veria dentro de um verdadeiro monólogo interior na tentativa de racionalizar aquilo que fora criado, aquilo que fora por ela escrito (atitude proposital?). Tanto isso é digno de apontamento que a escritora, em seu último livro, *Conspiração de nuvens* (2007), insiste numa “vontade de devanear” ao ter que dar maiores explicações sobre sua criação a um visitante:

Encarei o rapaz. A vontade de devanear então veio assim de repente enquanto me lembrava daquele antigo curso pré-jurídico com as apaixonantes aulas em torno da alma humana, ele não gostaria de ouvir sobre isso? Pois após a morte, livre do corpo a alma imortal pode transmigrar ou reencarnar. Na reencarnação ela entraria num corpo da mesma espécie, ou seja, numa criatura viva ou naquela que ainda vai nascer. Na transmigração a alma iria habitar um corpo que pode ser humano, animal ou até mesmo vegetal, estava sendo clara?

[...]

Voltei-me para o visitante e pela sua expressão atenciosamente irônica entendi que ele não estava interessado nas pegadas filosóficas, mas nas minhas pegadas. Cruzei as pernas na poltrona e fiquei olhando para os meus sapatos, os despojados sapatos das andanças, tantos caminhos e descaminhos! E agora este invasor estava querendo as pistas. A solução era prosseguir devaneando, contar por exemplo [...] (TELLES, 2007, p. 95-96).

Passemos para a forma, ou, melhor dizendo, para o gênero, último item de nossa hipótese. Há momentos, nas obras do ciclo, em que LFT reconhece que está criando, escrevendo algo diferente, algo que não é exatamente um conto e muito menos um romance, os quais seriam, retomemos, os gêneros dominantes em seu território literário. Abaixo, ela intitula *A disciplina do amor* (1980) de “fragmentos do real e do imaginário aparentemente independentes”; ademais, a escritora seria uma espécie de liga, de cola, uma linha que uniria esses cacos de texto, esses textos espedaçados:

“E ELES têm alguma ligação 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. 120).

LFT encerra *A disciplina do amor* revelando o teor desse livro, sua essência. Para nós, no horizonte desta dissertação, esse encerramento bem poderia ser uma síntese, figurar como a tônica das quatro obras que compõem o ciclo, isto é, obras em que há uma mistura, uma mescla explícita de realidade e invenção, obras em que os limites entre o fato real e o inventado não são tão precisos, exatos, como já foram, é certo, em outras, em textos fora do ciclo. Nesse sentido, cremos, nosso corpus se aproximaria de um gênero atípico, diferente no todo da obra da paulistana:

*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*¹³. (TELLES, 1980, p. 153).

Na nossa hipótese, falamos de um não limitar-se a compor, a criar, a escrever contos e romances por parte de LFT. As duas passagens anteriores, desse modo, comprovam aquilo que para nós era apenas uma impressão: a própria LFT teria noção, discerniria que está a produzir algo que se encontra fora das formas, fora dos gêneros por ela já trabalhados. Seria um novo gênero? Possivelmente.

Esse novo gênero no território literário idealizado pela paulistana se aproximaria da autoficção por muitas razões, dentre as quais destacamos: i) a escritora seria, e explicitamente, protagonista de muitas das histórias que compõem

¹³ Esta passagem está em itálico na fonte.

essas obras (a LFT personagem); ii) a escritora efetuar, ao contar, ao narrar alguns dos fatos de sua vida, os devidos cortes de tempo típicos da autoficção (às vezes seria criança, às vezes jovem, às vezes mulher adulta, mulher “feita”; por sinal, esses cortes diferenciariam a autoficção da autobiografia, conforme destacamos); iii) os ditos fatos reais, biográficos, as experiências concretas de LFT, em muitos momentos, receberiam a tal dose ou injeção de invenção (aspecto de que tratamos rapidamente).

E caso afastássemos as obras do ciclo lygiano de ficção e memória do gênero autoficcional, o qual não foi suficientemente trabalhado nesta dissertação, haveríamos de considerar que elas, as obras do ciclo, teriam um caráter ímpar, um cunho singular em relação às demais obras de LFT. Essa singularidade de que falamos estaria: i) na elaboração, por parte da escritora, de todo um discurso acerca de sua criação, acerca de seu escrever, de sua arte (metadiscurso de criação); ii) num constante discutir, num constante questionamento sobre as fronteiras, os limites entre a ficção (a invenção, a imaginação) e a memória (mais atrelada ao fato, ao real, ao concreto, a experiências pessoais, digamos).

Haveria um modo de se estabelecer esses limites? Essas realidades poderiam algum dia se mostrar estanques?

Ele quis ainda saber qual dos meus livros eu preferia. Respondo que fico com o mais recente e ao qual ainda estou ligada, no caso, esse *Invenção e memória*. Mais memória ou mais invenção? É impossível separar as águas de vasos comunicantes correndo pelos subterrâneos do inconsciente. Onde acaba a realidade e onde começa o sonho? (TELLES, 2002, p. 126).

Enfim, haveria um caráter ímpar, uma singularidade intrínseca nos quatro livros do ciclo, a qual, em boa medida, abarcaria noções de forma e conteúdo, e nós trataremos disso a seguir, em “Retorno”. Território intrincado o lygiano, não?

Encerrando esta seção, uma curiosidade, e porque não colocar nestes termos, uma descoberta. São muitas as histórias, os mitos que cercam artistas e suas respectivas criações, seus respectivos processos de criação. Há, por exemplo, atores que simplesmente colocariam o pé em cena e “vestiriam”, de imediato, seus papéis, incorporariam suas personagens de pronto. Esses não precisariam de aquecimentos, de grandes preparações. Esse seria o caso de uma Vivien Leigh

(1913-1967) no *set* de *E o vento levou* (1939)¹⁴. Há ainda aqueles escritores que, num passe de mágica, numa única noite, teriam escrito uma obra quilométrica e de qualidade excepcional. O caso de um Fernando Pessoa (1888-1935) com o poema *O guardador de rebanhos* (1914?). Mitos. Histórias. O imaginário da criação.

E todos nós, ao menos uma vez na vida, ouvimos falar ou nos vimos em meio a um debate sobre a dor da gênese, sobre o sofrimento da criação. Nesse sentido, todo artista, para criar de fato, genuinamente, teria que sofrer. A criação seria um momento doloroso, de conflito; a inspiração teria sua origem atrelada a uma espécie de sofrimento, seja ele amoroso, a dor de uma perda, a falta de significado da existência humana, um não pertencimento, uma inadequação, e assim por diante. Todo artista teria mesmo que estar em farrapos no intuito de criar?

No caso de LFT, nem sim, nem não. Em 1980, por intermédio de uma “figuração” (utilizemos os termos da própria escritora), a paulistana declarou que não sofreria para criar, para escrever. Em seus momentos de maior dor, de maior angústia, ela não teria colhido os frutos dessa árvore, “dessa figueira brava”.

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. 65-66).

Vinte e dois anos depois, em *Durante aquele estranho chá*, LFT declararia que o momento de criação seria de sofrimento, uma postura contraditória, uma atitude totalmente oposta à anterior:

Não quero ser compreendida, quero ser amada, respondi ao estudante de olhos asiáticos que se queixava, não entendeu o sentido de alguns dos meus contos. Ninguém compreende mesmo ninguém, difíceis as pessoas. As coisas. Quero apenas que meu leitor seja o meu parceiro e cúmplice no ato criador que é ansiedade e sofrimento. Busca e celebração. (TELLES, 2002, p. 126).

¹⁴ Ver o documentário *Melanie Remembers: Reflections by Olivia de Havilland* disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=vlvuqYXfHeM>>. Último acesso em abril/2012.

Essa mudança teria sido resultado da carga, do peso de ter se tornado a primeira-dama das letras brasileiras? Falta de inspiração, e, a partir disso, uma necessidade de sofrer com o propósito, com a meta de criar? A busca de uma produção mais genuína, visceral? Maior exigência no escrever? Um maior reconhecimento das ferramentas envolvidas em seu próprio processo de escrita, em seu próprio processo de criação? Muitas perguntas. Muitas perguntas sem respostas prontas, imediatas, acessíveis. Daí a noção de que um processo de criação é, na verdade, infinito. A nós caberia cogita-lo, a nós caberia lançar hipóteses, esboçar esse processo na forma de hipóteses. Eis o que aqui acreditamos ter feito. E com boa dose de criatividade, no bom sentido, claro. Agora, é regressar.

3 RETORNO

And come on home
When the road that you've
Been walking gets too long
Don't be scared
(Cyndi Lauper, Come on home)

Finalmente chegamos ao terceiro momento de nossa viagem, de nosso estudo, o almejado retorno. Nesta seção, trataremos de resgatar e resumir algumas das experiências vividas no território lygiano, algumas das lições aprendidas. Pensando na estrutura da viagem, grosso modo, em “Bagagem”, apresentamos LFT e mostramos um pouco da fortuna crítica que cerca sua tão extensa e intrincada obra. Ao mesmo tempo, questionamos um pouco nossas fontes (seriam de fato creditáveis?) e dela, da fortuna, selecionamos alguns aspectos, estavam lá os itens de viagem. Ainda sobre essa primeira seção, decidimos nela nosso destino, nosso objetivo, ou seja, confrontar duas hipóteses acerca da confecção do território lygiano, as quais ganhariam feições mais nítidas conforme nos debruçássemos, conforme nos demorássemos sobre os itens de viagem selecionados.

Na “Verificação de bagagem”, como prometido, tentamos nos aprofundar nos itens orientados por perguntas bastante pontuais, diretas; nessa seção, com a relativização dos itens, elaboramos uma das hipóteses da gênese do território lygiano (essa era a primeira, nossa, pessoal). A escritora, por sua vez, em quatro obras, também demonstrava ter uma visão, uma hipótese (essa era a segunda, oriunda da própria LFT). A essa altura, já contávamos com um *corpus*, com uma porção da obra da paulistana a ser explorada, ou seja, os quatro livros do ciclo lygiano de ficção e memória. Quanto às duas hipóteses a serem confrontadas, uma, a nossa, já se achava esboçada; a segunda, por sua vez, adquiriria forma adequada quando, mais tarde, na seção “Destino”, colocada em relação a nossa.

Na sequência, tratamos da hospedagem, do viés teórico de nosso estudo. Notamos que, em boa medida, ele se aproximava da Literatura Comparada por seu cunho, sua natureza, seu estilo, isto é, um confronto entre hipóteses de criação, um “colocar em relação”; enfim, uma comparação. Claro, reiterando esse ponto, poderíamos aqui afirmar que nosso estudo encontra abrigo na Literatura Comparada pelo fato de que ele trata de uma visão da criação lygiana presente em quatro livros

da escritora, dado que, no fim das contas, também indica um confronto, uma comparação entre obras de uma mesma escritora (um procedimento que, acessando-se o histórico da disciplina de Literatura Comparada, é rejeitado pela escola francesa mas aceito pela americana). Sim, constatações de última hora. *Better late than never* (uma observação em outra língua, bem ao gosto de LFT).

Ademais, ainda em “Hospedagem”, ficou evidente que nossa viagem estabelecia uma conexão muito forte, muito intensa com a Crítica Genética, campo que, no contexto dos estudos literários, assim como a Literatura Comparada, parece ter se transformado, e porque não colocar nestes termos, campo que parece ter se ampliado, se reformulado através do tempo. A Crítica Genética não seria mais praticada apenas com manuscritos, somente através do estudo, da análise de manuscritos de trabalho, repletos das marcas de um determinado instante de criação, as tais tensões, as rasuras.

De acordo com os especialistas da área por nós postos em foco, seria melhor fazer Crítica Genética com manuscritos; entretanto, todo crítico genético, eventualmente, acabaria recorrendo a documentos que não manuscritos no intuito de deixar suas considerações, suas reflexões, seus trabalhos mais completos. Além disso, também vimos que a Crítica Genética se interessa, sobretudo, por processos de criação, e isso por si só já aponta, há de se crer, para algo que vai além do manuscrito de trabalho, algo que abarca, por exemplo, depoimentos e entrevistas dos próprios artistas, dos próprios idealizadores de uma produção artística; em suma, algo que aponta para metadiscursos de criação. Nada é gratuito, foi um verdadeiro metadiscorso de criação o que encontramos no ciclo lygiano de ficção e memória.

Em “Destino”, esperamos ter contraposto de maneira razoável a nossa visão, a nossa hipótese de criação com a de LFT. Choques? Sim, alguns. Tomando a crítica como base, percebemos que a paulistana tem sua produção comparada à de Clarice Lispector. Na nossa hipótese, a validade desse procedimento, da comparação, estaria mais que constatada, pois: i) o ser humano seria comparatista por natureza; ii) a comparação é uma maneira de organizar conhecimento; iii) ela, a comparação, foi marca registrada dos estudos literários desde o início¹⁵.

¹⁵ CANDIDO, Antonio. “Literatura Comparada”. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Ainda sobre a comparação das produções das escritoras, pontuamos o seguinte: i) parece haver um eco na crítica que cerca suas obras (destacamos duas passagens assemelhadas); ii) tanto LFT como Clarice extrairiam do real, do concreto, elementos parecidos, até mesmo iguais, no intuito de criar, de escrever (os animais, os insetos), suas obras convergiriam nesse aspecto; iii) as escritoras até mesmo fariam uso assemelhado desses elementos “arrancados” do real (vimos o nomear dos animais, por exemplo). A essas coincidências, a essas convergências, demos o nome de sintonia ou afinidade criativa entre as escritoras.

LFT, em *Durante aquele estranho chá* (2002), relata uma conversa que teve com a colega de ofício sobre *Dom Casmurro*. Nessa conversa, Clarice teria exclamado “Mulher é o diabo!”, a mesma frase que LFT colocou em um conto, “O moço do saxofone”. Visto que a frase de fato está lá no conto da paulistana, nos resta crer que sim, que haveria uma sintonia ou afinidade criativa entre as escritoras. E caso o argumento parecesse fraco, tímido, também pontuamos que a escrita, digamos, materializa, concretiza, organiza pensamentos. Nesse sentido, LFT estaria à frente de Clarice Lispector, teria materializado, concretizado, organizado um pensamento, dado unidade a uma ideia. Sua colega e amiga, há de se supor, ainda não. Ela teria organizado? Fica a pergunta para aqueles que adoram Clarice tanto quanto eu adoro LFT.

De acordo com a crítica, LFT seria uma exímia relatora do universo feminino, um verdadeiro espelho desse universo. Na nossa hipótese, entretanto, discutimos que: i) o conceito de feminino é bastante relativo, mutável através do tempo, a crítica seria retrógrada, estaria datada nesse aspecto; ii) também pontuamos que o criar, o escrever lygiano se encontraria fora de um estereótipo de feminino em virtude dos temas trabalhados (densos, fortes, a política, por exemplo) e da intenção da escritora (ela teria como meta distanciar-se do estereótipo, daquilo que é tido como tipicamente feminino).

Observando o discurso de LFT nas obras do ciclo de ficção e memória, percebemos que a escritora concebe o escritor como uma testemunha de seu tempo, figura ativa, participante de uma (de sua, na verdade) época. Nesse aspecto, nossa proposta divergiria da de LFT; a carga feminina de um dado num determinado tempo seria mantida no criar, no escrever de artistas que “apostam na palavra”, possivelmente a paulistana concluiria. E mesmo que fosse possível ou, ainda, que

fosse a intenção do escritor negar o teor feminino de um dado dum tempo, esse escritor estaria atrelado a esse tempo exatamente por poder discordar, por poder ir contra essa dita feminilidade do dado.

Entretanto, considerando-se o estereótipo de feminino, nossa proposta converge, e muito, com a de LFT, nossa hipótese iria ao encontro das considerações da escritora num fragmento de um dos livros do ciclo: está registrado em *Conspiração de nuvens* (2007) que um panfleto contendo o relato de um preso político foi incluído no romance *As meninas* (1973). Sim, uma medida, um procedimento de criação que interage com a época da produção da obra, com o tempo da criação, e, também, distancia o criar da escritora do estereótipo. E se, mais uma vez, o argumento parece fraco, tímido, pensemos no seguinte: *As meninas* é um dos livros, um dos romances mais conhecidos e estudados da paulistana, um dos mais conhecidos, aclamados; sendo assim, não é no mínimo intrigante notar que a produção de LFT é rotulada como tipicamente feminina (literatura de mulher, os colóquios com flores, primaveras, Deus) sendo que ela, a produção, trata, e não com alusões, metáforas, mas de forma um tanto objetiva, de política? E quando falamos em tratar objetivamente de política, nos referimos, por exemplo, e com simplicidade total na argumentação, ao fato do romance de 1973 ter como uma das protagonistas Lia, uma personagem que é revolucionária, engajada politicamente. Intrigante mesmo, no mínimo.

Além disso, segundo LFT nas obras do ciclo, o mundo tem seu lado bom e seu lado ruim, uma moeda, e inspiração não faltaria aos que almejam escrever ou já escrevem. Desse modo, percebemos que ela mesma lida com essa, digamos, dualidade do mundo, essa espécie de maniqueísmo da vida, da existência. Havendo dúvidas quanto a isso, reflitamos, por um instante, na figura de um dos insetos amados pela escritora, uma das imagens pelas quais ela tem verdadeira adoração ou predileção no seu criar, no seu escrever: a borboleta, animal leve, um inseto que voa, flutua, paira, uma imagem até feminina para os que acreditam no exclusivamente feminino em nossos tempos. Contudo, essa mesma borboleta, tem, em média, duas semanas de vida. As vitoriosas ou, se quisermos, as mais fortes, duram, num recorde, oito meses. Eis a morte, a brevidade da vida, a face feia de um mesmo elemento. A borboleta, o lado bom e ruim da vida, do mundo, e juntos, convivendo. LFT gosta dessa imagem. Nós, pelo jeito, também.

A Lia de *As meninas* é uma mulher. E muitas outras são as mulheres que habitam o território lygiano, uma verdade, um fato. A crítica, por sinal, enfatiza a existência delas, o que acaba tornando LFT um tipo de especialista, uma perfeita delineadora de perfis do sexo feminino, haveria uma maestria da escritora nesse aspecto. Na nossa hipótese, vimos que nem só de mulheres se faz o criar, o escrever lygiano; homens e animais e até mesmo objetos inanimados seriam personagens, liderariam os enredos, teriam vozes nas histórias da paulistana. Claro, sempre haverá quem diga que os homens e derivados estão em número menor e, talvez, que os homens seriam mais tipos, e não propriamente personagens; os homens lygianos, nesse diapasão, talvez não sejam tão bem delineados, tão bem formatados ou complexos quanto às mulheres. Entretanto, frisemos que existe um abismo entre afirmar que LFT compõe, e com maestria, mulheres, e que ela apenas compõe, e com maestria, mulheres, não é mesmo?

Em nossa viagem, as ironias acerca das personagens ficariam por conta da crítica e do próprio discurso de LFT nas obras do ciclo. A crítica insiste na existência de mulheres no território lygiano e, eventualmente, por esquecimento ou algo do gênero, pouca vazão dá a uma dessas mulheres, isto é, a LFT personagem. A escritora, por sua vez, tece vários comentários sobre personagens, discorre consideravelmente sobre esses quase seres humanos (e ênfase no quase, pois esses seres estão no papel). Detalhe essencial: em nenhum momento, em nenhum mesmo, a escritora declara preferir criar ou ter uma predisposição ou aptidão maior em criar mulheres.

Na crítica, o humor é uma trégua, algo ocasional no território lygiano. O monólogo interior, uma técnica. Na nossa hipótese, ambos seriam técnicas. O humor seria uma pausa mais que necessária da densidade dos textos, na profundidade do falar/pensar das personagens confeccionados por LFT. Com relação à segunda técnica, o monólogo interior, sugerimos que ele por vezes dá um aspecto, certa feição, tom de manuscrito de trabalho à produção estudada. Aliás, essa observação, de forma alguma, deve ser entendida como algo negativo ou pejorativo, algo que colocaria a produção lygiana num patamar inferior. Ao contrário, vislumbrar os textos da paulistana dessa forma acabaria com a noção de obra pronta, terminada, concluída, acabada, e, conseqüentemente, indicaria que ela, a produção, ainda estaria em progresso, em processo de criação; enfim, teríamos uma visão, teríamos

lançado um olhar sobre essa produção que acabou (assim esperamos) deixando-a mais ousada, rica, e por que não apontar, mais controversa. Nesse sentido, LFT, em seu criar, em seu escrever, extrapolaria, iria além dos padrões, do convencional, é nisso que cremos plenamente.

Better late than never. Mais uma informação de última hora: na última versão de *A disciplina do amor* (1980), lançada em 2009, seguindo uma suposta sugestão do filho já falecido, Goffredo da Silva Telles Neto (1954-2006), LFT alterou grande parte dos títulos dos fragmentos que constituem essa obra (praticamente todos, a bem da verdade). Resumindo-se a história, quando lançado, *A disciplina do amor* lembrava muito um diário, pois a maioria dos pequenos capítulos que o compõem tinham como título nada menos que datas (segundo a escritora, algumas dessas datas eram aleatórias, pura invenção, inspiração, “coisa de momento”, outras nem tanto). E no que exatamente a obra teria se transformado em 2009? Difícil dizer, continuamos ligados, e fortemente, a primeira versão, confeccionada nos anos oitenta. Um “diário previamente inventado e, mais tarde, revisitado”? Sim, por que não? E sim, aparentemente, nossa visão, nossa posição ganha força: uma obra em processo a lygiana, obra rica exatamente por estar em processo. Controverso, há de se crer, o criar, o escrever de LFT.

Examinando-se as obras do ciclo, com suas referências ao momento da concepção, da criação literária, percebemos que LFT trata com certa regularidade da questão do humor. Ele não chega exatamente a ser uma técnica para a escritora, mas seria, em boa medida, a forma que ela encontrou para adocicar ou, pensando bem, o jeito que ela achou para deixar menos azedo o mundo retratado, para deixar a parcela do concreto que ela projeta nas suas páginas menos amarga (nosso mundo também esse, nunca esqueçamos). Olha aí a moeda mencionada, a face boa e má do mundo coadunadas no papel, imagem agradável e eficaz essa.

No que tange à técnica do monólogo interior, notamos principalmente que a paulistana explica, adentra no espaço de sua própria criação nos mesmos termos; por outras palavras, o metadiscurso de criação de LFT às vezes seria um autêntico monólogo interior, uma conversa que se desvirtua, uma conversa em que ganchos são aproveitados, conversa cheia de perguntas. Olha aí a tentativa de fuga, o sair pela tangente quando chega a hora de explicar aquilo que para alguns talvez não tenha explicação, nenhuma explicação mesmo. Haveria lógica nesse metadiscurso

de criação assim como há num monólogo interior? Possivelmente, daí termos elaborado nossa hipótese nesta dissertação. Ênfase na palavra hipótese, nada é certo, tudo paira tal qual uma borboleta no ar quando o assunto é criação. De repente um vento. De repente se passaram os oito meses. A instabilidade de um criar, de um escrever. Apenas hipóteses, noções.

Perdidos na volta? Não, claro que não. São os caminhos da criação, encruzilhadas. Resgatemos agora, portanto, a questão do gênero. Segundo a crítica, a paulistana comporia predominantemente contos e romances. Nossa hipótese, entretanto, tentou indicar que quatro obras da escritora guardariam certas distinções desses gêneros tradicionais ou convencionais, certas distinções tanto na forma quanto no conteúdo.

Nosso corpus (a porção do território lygiano por nós visitada) foi composto por quatro livros, *A disciplina do amor* (1980), *Invenção e memória* (2000), *Durante aquele estranho chá* (2002), e *Conspiração de nuvens* (2007). Pensando-se em aspectos mais formais, o fato é que o livro de 1980, como já foi dito, lembra um diário, recheado com pensamentos, reflexões, opiniões, confissões, relatos de viagem, enfim, textos esparsos que formariam um todo pelo fato de se encontrarem num mesmo volume ou, como afirma LFT, por terem uma mesma linha (ela, a escritora, seria essa linha). Dizem até mesmo que esse livro foi mais uma brincadeira da paulistana, uma referência a seus primeiros escritos, secretos, nas últimas páginas de seus cadernos de escola (E as mulheres podiam escrever livremente antigamente? A escrita não era tida como um ofício tipicamente masculino? Essencial nos fazermos essas perguntas).

Sendo um diário, os textos de *A disciplina do amor* são curtos, breves, alguns deles, um único parágrafo; outros, caso números sejam necessários e já que estamos tratando de forma, não excedem cinco páginas. Em suma, uma obra com aspecto de diário, daí, crê-se, a brevidade dos fragmentos que a compõem. *Durante aquele estranho chá*, por sua vez, guarda algumas semelhanças com o livro de 1980, pois também lembra um diário, com seus relatos pessoais esparsos e seus textos relativamente curtos. Entretanto, a obra de 2002, ao contrário da de 1980, foi organizada por um amante (assim como eu) da escrita de LFT, Suênio Campos de Lucena, o qual fez dessa organização da obra seu trabalho de mestrado. É aí que começam a aparecer os nós, o lado intrincado da produção lygiana: o livro de 2002

chega a lembrar o de 1980, contudo, LFT, nele, está mais focada nas experiências de vida ao lado de outras figuras literárias (Clarice Lispector é um bom exemplo, ela tem sua morte como que narrada pela paulistana logo no primeiro capítulo, “Onde estiveste de noite?”).

Invenção e memória e *Conspiração de nuvens* não ficam longe do formato conto, num sentido tradicional, convencional. Os textos não são tão breves, seus títulos pontuais, títulos que ainda não mudaram, mas talvez seja uma questão de tempo, sabe como é o território lygiano e seu aspecto de manuscrito de trabalho. Alguns dos textos dessas obras poderíamos até considerar extensos com relação aos de *Disciplina*; esse seria o caso, por exemplo, de “Potyra”, que consta em *Invenção*, num total de dezesseis páginas.

Em síntese, um diário, relatos de experiências de vida, textos que ora se mostram como contos, textos que ora escapam a qualquer rótulo (não queremos rótulos, principalmente os aleatórios, dos quais também tratamos nesta dissertação). O fio, a linha. Sim, o fio, a linha. Nas quatro obras, LFT se evidencia como protagonista, ela é personagem. Autoficção? Não nos atrevemos a descambar por esses caminhos, burilamos aqui essa questão na verdade. Mais uma provocação que uma análise. Voltemos ao fio. Sendo protagonista, LFT dispõe sua vida na ficção, e é aí que o fio em questão ganha corpo: fica evidente a insistência na discussão das fronteiras entre o real, o fato, o concreto, aquilo que tem registro numa memória e aquilo que não é tão real assim, que nada se assemelha a um fato, o imaginado, a pura invenção, a pura ficção. Há o fato puro, bruto, uma verdade? Há a pura ficção? Independente da resposta, acreditamos estar clara, nítida a tônica dessas quatro obras que compõem o ciclo lygiano de ficção e memória, nosso corpus, isto é, o debate acerca desses limites, se é que eles existem. Segundo LFT, não há como “separar as águas de vasos comunicantes”. Fiquemos com ela. Agarrados. Ou enleados seria melhor? E é fato, LFT aborda a impressão que tem de estar a produzir, a criar, a escrever algo diferente. A impressão não é só dela, esperamos ter deixado isso bem claro nesta dissertação.

Todo criar tem seus mitos, o imaginário do instante decisivo da criação, a hora H, digamos. Até mencionamos, de relance, dois exemplos disso, o da atriz inglesa e o do escritor português. Todo criar é instável, controverso, até mesmo violento, rude, cru. E a realidade dói se pensarmos que artistas genuínos geralmente

morrem antes da hora, bêbados, drogados. “Alguém já viu um engenheiro químico morrer de bêbado por não conseguir criar, por não conseguir concluir ou elaborar de forma efetiva suas teorias?”, uma vez ouvi pergunta do tipo numa palestra, sim, era uma palestra em inglês¹⁶. Uma verdade em meio a tantas discussões acerca dos limites entre o real e o fictício: artistas, aparentemente, morrem mais cedo, e não por causas naturais. A taxa de suicídios é mais alta na classe, bizarro não apenas tomar consciência desse dado, mas agir com naturalidade perante ele. Isso acontece. Triste.

E LFT com seus quase noventa anos. Borboleta resistente? Em LFT, o imaginário não se dissolve, não se esvai, bem ao contrário, ganha força: em 1980, ela crê que não sofre para criar; em 2002, entretanto, tudo muda, o momento da criação é para ela ansiedade e sofrimento. O imaginário se confirma na mudança de opinião da escritora; a instabilidade, a controvérsia do criar, que também faz parte do imaginário, se traduz exatamente na mudança de postura, nessa mudança de opinião.

Talvez tenhamos, ao longo de nossa viagem, retomado demais, repetido demais, incisivos, numa expressão que beirou o monólogo interior. A ficção de LFT é giratória, consta no título do artigo de Fábio Lucas. Covardes, medo de nos perdermos na volta, no giro. Talvez tenhamos nos deixado levar pelo estilo, pelo escrever de LFT, um flagra. Alguém disse (quem mesmo?) que para se escrever sobre a obra de um determinado escritor é preciso, na verdade, escrever como esse escritor. “Impossível separar as águas de vasos comunicantes”.[...], o objeto final e supremo de todo verdadeiro artista, seja qual for seu ramo de arte, pode ser definido como o desejo de expressar-se livre e completamente.

Cada um de nós possui suas próprias convicções, sua própria visão de mundo, seus próprios ideais e sua própria atitude ética perante a vida. Esses credos profundamente enraizados e, com frequência, inconscientes constituem parte da individualidade do homem e de seu grande anseio de livre expressão. (CHEKHOV, 1986, p. 41).

Uma viagem, duas hipóteses. A nossa e a de LFT. Noções de um processo de criação. Sobremaneira, uma apreciação do “anseio de livre expressão” da

¹⁶ Ver *A new way to think about creativity*, palestra da escritora norte-americana Elizabeth Gilbert (1969). Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=86x-u-tz0MA>>. Último acesso em janeiro/2012.

paulistana, conforme registra Michael Chekhov (1891-1955)¹⁷ na passagem acima. De nossa parte também um contentamento por termos nos expressado livremente, por termos tido a oportunidade de nos expressar livremente. Sim, já retornamos. Hora de desfazer as malas. As plantas precisam de água.

¹⁷ Ator, diretor, e escritor russo-americano. Sobrinho do dramaturgo russo Anton Pavlovich Chekhov (1860-1904).

4 REFERÊNCIAS

A new way to think about creativity. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=86x-u-tz0MA>>. Acesso em: jan. 2012.

ABREU, C. F. **Pequenas epifanias.** Crônicas (1986-1995). Rio de Janeiro: Agir, 2006.

BARBOSA, Nelson Luís. **“Infinitamente pessoal”:** a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”. 2008. Nº f.401 Tese (Doutorado). - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita.** São Paulo: Escuta, 2001.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio.** 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPEDELLI, Samira; ABDALA JR., Benjamin. **Literatura comentada.** São Paulo: Abril Educação, 1981.

CANDIDO, Antonio. Literatura comparada. In: **Recortes.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada.** 4. ed. São Paulo: Ática, 1994.

_____. **O próprio e o alheio.** São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CASTELLO, José. Lygia na Penumbra. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Seminário dos ratos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator.** 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil.** v. 6. São Paulo: Global, 2004.

COUTINHO, Eduardo F.; BEHAR, Lisa Block; RODRIGUES, Sara Viola. **Elogio da Lucidez:** a comparação literária em âmbito universal. Porto Alegre: Evangraf, 2004.

ECO, Humberto. **Pós-escrito a o nome da rosa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho.

Revista Criação & Crítica n.4, abr/2010. Disponível em:

<www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/.../08CC_N4_EFigueiredo.pdf>. Acesso em: jan. 2012.

GONZAGA, Sergius. **Manual de literatura brasileira.** 9. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de crítica genética:** ler os manuscritos modernos. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

LUCAS, Fabio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. **Cult – Revista Brasileira de Literatura**. n. 23. São Paulo, ano II, junho, 1999.

Lygia por Lygia. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=J71krDryVV>>. Acesso em: mar. 2012.

Melanie remembers: reflections by Olivia de Havilland. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=vlvuqYXfHeM>>. Acesso em: abr. 2012.

MOISES, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

MONTEIRO, Leonardo. **Literatura comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1980.

MURIDSANY, Michel. Le Figaro, Paris In: TELLES, Lygia Fagundes. **Seminário dos ratos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

NETO, Goffredo. **Documentário Narrarte**. 1990. Disponível em: <http://www.literal.com.br/acervodoportal/narrarte-12148/>. Acesso em: mar.2012.

NITRINI, S. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: EDUSP, 1997.

PAGLIA, Camille. **Sexo, arte e cultura americana**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PINO, Cláudia Amigo; ZULAR, Roberto. **Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). **Mulheres e literatura: (trans)formando identidades**. Porto Alegre: Palloti, 1997.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. **Teorias da criação literária**. 2010. Disciplina. (Pós-Graduação em Letras) Instituto de Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2010.

TELLES, Lygia Fagundes. **A disciplina do amor**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Ciranda de pedra**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

_____. **As horas nuas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. **As Cerejas**. 3. ed. São Paulo: Atual, 1992.

_____. **Mistérios**. 8. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

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

- _____. **A Estrutura da bolha de sabão.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. **Invenção e memória.** 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. **Durante aquele estranho chá.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. **Conspiração de nuvens.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- _____. GOMES, Paulo Emilio Sales. **Capitu.** 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- _____. **A Noite escura e mais eu.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **As Meninas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Seminário dos ratos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- VERISSIMO, Erico. **Romance de um romance.** [S.l.: s.n.]..
- WILLEMART, Philippe. **Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise.** São Paulo: Perspectiva S.A., 2009.