

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

GRACE BURCHARDT

**A ESCRITA AUTOFICCIONAL DE LYGIA FAGUNDES TELLES:  
TESSITURAS ENTRE LITERATURA E PSICANÁLISE**

Porto Alegre  
2021

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

GRACE BURCHARDT

**A ESCRITA AUTOFICCIONAL DE LYGIA FAGUNDES TELLES:  
TESSITURAS ENTRE LITERATURA E PSICANÁLISE**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Professora Doutora Maria Eunice Moreira

Porto Alegre  
2021

## Ficha Catalográfica

B947e Burchardt, Grace Emilia

A Escrita Autoficcional de Lygia Fagundes Telles : tessituras entre literatura e psicanálise / Grace Emilia Burchardt. – 2021.

124 p.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Eunice Moreira.

1. Lygia Fagundes Telles. 2. Autoficção. 3. Hibridismo literário. 4. Psicanálise. 5. Divisão subjetiva. I. Moreira, Maria Eunice. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

GRACE BURCHARDT

A ESCRITA AUTOFICCIONAL DE LYGIA FAGUNDES TELLES:  
TESSITURAS ENTRE LITERATURA E PSICANÁLISE

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 26 de março de 2021.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Maria Eunice Moreira  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
PUCRS

---

Profa. Dra. Cinara Ferreira  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
UFRGS

---

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
PUCRS

Porto Alegre  
2021

*Em memória de meu pai Edgard e de meu irmão Gustavo.*

## AGRADECIMENTOS

À Professora Maria Eunice Moreira, pelo apoio e pela cuidadosa orientação, assim como pelas aulas que me permitiram adentrar no *entrelugar* da autoficção.

Ao Professor Carlos Baumgarten, pela leitura atenta e elegante na Qualificação, indicando a direção do que veio a se tornar realidade, bem como pelas suas aulas, fontes de inspiração.

À Professora Cinara Ferreira, membro da Banca, por ter aceitado o convite.

Aos Professores Antonio Hohlfeldt, Diego Grandó, Pedro Theobald, Regina Kohlrausch e Ricardo Timm de Souza, pela generosidade de compartilharem seu conhecimento, tornando esta trajetória intelectual e afetiva, uma das mais interessantes.

Aos meus colegas de mestrado, com os quais a pandemia privou a convivência, agradeço o diálogo sempre enriquecedor.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, por ter me acolhido, albergando a diferença e possibilitando a intertextualidade.

À Lygia Fagundes Telles, por tê-la encontrado em meu coração.

À psicanálise, por ser essa outra em mim, sem a qual eu não seria.

Aos meus amores, meu marido Denis e minha filha Fernanda, pelo incentivo, tolerância e tanto mais. Meus *entrelugares*, carne e transcendência.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

Procuro Lygia em São Paulo,  
Rua da consolação?  
Na fazenda da Palmeira  
Ou em Campos do Jordão?  
Procuro Lygia no mapa  
Do mundo aberto em clarão?  
Em Paris, Tegucigalpa  
Moscou, Irã, Hindustão?  
Não procuro Lygia: encontro-a  
Dentro do meu coração.

Carlos Drummond de Andrade

## RESUMO

Esta dissertação analisa a prática autoficcional de Lygia Fagundes Telles em *Invenção e memória*, iniciando por um percorrido teórico pelo tema da autoficção, desde a invenção do termo até sua elaboração conceitual. Aborda, também, o acalorado debate que a categoria suscitou no meio acadêmico francês, vindo a transcender fronteiras e sua recepção e repercussão no meio literário brasileiro. Além disso, estabelece um diálogo com a psicanálise e com sua concepção de divisão subjetiva, que impactou a forma mediante a qual a subjetividade, desde o século XX, passou a se expressar. A partir dessas abordagens, analisam-se cinco contos da escritora na referida obra, a saber, “Que se chama solidão”, “Suicídio na granja”, “Cinema Gato Preto”, “Rua Sabará 400” e “Nada de novo na Frente Ocidental”. Nesses, observa-se a presença de estratégias híbridas, sobretudo o hibridismo entre o discurso autobiográfico e o ficcional, que caracteriza a prática autoficcional, além de compreendê-la como expressão das diferentes nuances da divisão do eu, formuladas conceitualmente pela psicanálise.

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles. Autoficção. Hibridismo Literário. Psicanálise. Divisão Subjetiva.

## RESUMÉ

Ce mémoire analyse la pratique d'autofiction de Lygia Fagundes Telles dans son livre *Invenção e memória* (*Invention et mémoire*). On a fait tout un parcours théorique sur ce sujet, depuis l'invention du terme d'autofiction jusqu'à son élaboration conceptuelle, tout en passant par les acerbes discussions qui ont eu lieu dans le milieu intellectuel français, et même au-delà. On a tout aussi analysé la réception et la répercussion de ce sujet et de cette pratique littéraire dans le milieu brésilien, grâce à un dialogue avec la psychanalyse et avec ses conceptions de la division subjective, qui ont eu un fort retentissement dans la forme moyennant laquelle la subjectivité, à partir du XXème siècle, est venue à s'exprimer. À partir de ces approches, on a analysé cinq contes de cette écrivain dans le livre ci-dessus référé: "Que se chama solidão" (Qu'ont dit solitude), "Suicídio na granja" (Suicide dans la ferme), "Cinema Gato Preto" (Cinéma du chat noire), "Rua Sabará 400" (Rue Sabará 400) e "Nada de novo na Frente Ocidental" (Rien de nouveau au front occidental). Dans ces contes, on remarque la présence de stratégies hybrides, telles l'hybridisme même entre le discours autobiographique et le discours de fiction, tout en révélant particularités et différentes nuances de la fragmentation du moi, élaborées conceptuellement par la psychanalyse.

Mots clés: Lygia Fagundes Telles. Autofiction. Hybridisme littéraire. Psychanalyse. Division Subjective.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	10
<b>1. AS TEORIAS DO EU</b> .....	18
1.1 AS TEORIAS DO EU NA LITERATURA.....	18
1.1.1 Autobiografia e autoficção: conceitos e limitações.....	18
1.1.2 Autoficção no Brasil: desdobramentos e prática.....	34
1.2 AS TEORIAS DO EU NA PSICANÁLISE.....	44
<b>2. AS ESCRITAS DO EU</b> .....	58
2.1 ENTRE A VIDA E A LITERATURA: LYGIA FAGUNDES TELLES.....	58
2.2 ENTRE A LITERATURA E A PSICANÁLISE: <i>INVENÇÃO E MEMÓRIA</i> .....	61
2.2.1 "Que se chama solidão".....	61
2.2.2 "Suicídio na granja".....	72
2.2.3 "Cinema Gato Preto".....	83
2.2.4 "Rua Sabará 400".....	93
2.2.5 "Nada de novo na Frente Ocidental".....	101
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	113
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	116

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O diálogo entre a literatura e a psicanálise nasce com o texto fundador do novo campo do conhecimento, *A interpretação dos sonhos* (1900). Nele, Sigmund Freud, valendo-se da clássica tragédia de Sófocles, *Édipo rei* (427 a.C.), apresenta a tese de que os sonhos são plenos de sentido, enunciados de desejos inconscientes. A criação literária, por sua vez, não é somente expressão dos desejos inconscientes dos próprios poetas, mas, sobretudo, dos sonhos seculares da humanidade.

Além de *Édipo rei*, o psicanalista vienense analisa *Hamlet* (1603), de William Shakespeare, em *A interpretação dos sonhos*; *Gradiva: uma fantasia pompeiana* (1902), de Wilhelm Jensen, em “O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen” (1907); *De minha vida: poesia e verdade* (1811), de J. W. Goethe, em “Uma recordação de infância em poesia e verdade” (1917); *O homem da areia* (1816), de E.T.A. Hoffmann, em *Das Unheimliche* (1919), traduzido por “O inquietante” (2010) ou “O infamiliar” (2020) e *Irmãos Karamazov* (1866), de Fiódor Dostoiévski, em “Dostoiévski e o parricídio” (1928).

A recepção de alguns desses escritos, entretanto, veio a ser controversa. As críticas recaíram sobre aqueles textos no qual Freud, buscando demonstrar suas descobertas e teorizações, analisa não somente as obras, mas também a vida dos autores. Sem ignorar as críticas, Jacques Lacan (1965) adverte, em seu ensaio “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de *Lol V. Stein*”, que “a única vantagem que o psicanalista tem e o direito de tirar de sua posição [...] é a de se lembrar [...] que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho” (LACAN, 2003, p. 200).

O diálogo se seguiu advindo do campo da literatura, através de André Breton e do movimento surrealista, para os quais a criação poética deve voltar-se para a representação do imaginário onírico. Breton, que também foi médico psiquiatra, aproximou-se da psicanálise, segundo Elisabeth Roudinesco (1988), pela tradução francesa de *A psicopatologia da vida cotidiana* (1901), publicada em 1922, vindo a visitar Freud em Viena, antes do lançamento do primeiro *Manifesto do Surrealismo*, em 1924. Sabe-se, no entanto, que Breton saiu decepcionado da visita, pois esperava que o psicanalista vienense aderisse às causas do movimento, o que não ocorreu. Apesar disso, no primeiro *Manifesto*, o idealizador do surrealismo cita Freud duas vezes, a primeira dialogando com as formulações psicanalíticas acerca do inconsciente, para embasar sua crítica ao “racionalismo absoluto” e a segunda, aproximando o método da associação livre da psicanálise ao procedimento denominado “escrita

automática”. Segundo Roudinesco, essa interlocução abriu uma dupla via, pois, de um lado, se a psicanálise inspirou os propósitos surrealistas, de outro lado, o surrealismo contribuiu para a recepção e a implantação da psicanálise na França.

Além do surrealismo, a técnica ou a arte do fluxo de consciência, apesar de não derivar da psicanálise, tendo seus inícios no romance psicológico e subjetivo do século XIX, recebe influxo do freudismo e do método da associação livre de ideias, com Virginia Woolf, segundo assegura Maud Mannoni (1998). A psicanalista francesa afirma que a escritora manteve diálogo com a psicanálise ao longo de toda a sua produção literária, embora Virginia Woolf não tenha lido Freud até sua visita a ele em Londres, em 1939, quando acompanhou seu marido Leonard para negociar a publicação das obras do psicanalista, pela sua editora, a Hogarth Press. Mannoni sustenta que tal interlocução se deu através de Adrian e Karen Stephen, seu irmão e cunhada, ambos psicanalistas, analisando de Freud em Viena e membros do primeiro grupo britânico de psicanalistas.

No Brasil, o movimento modernista, na figura de um de seus idealizadores, Oswald de Andrade, *devora*<sup>1</sup> a psicanálise, repercutindo a noção de inconsciente freudiano, tanto entre as vanguardas literárias quanto entre suas próximas gerações. O *Manifesto antropófago* (1928) cita Freud diretamente, tendo *Totem e tabu* (1913) como intertexto. Nele, o psicanalista, através da criação de um mito, o mito da horda primeva, formula a origem da civilização e da cultura baseada na instalação da lei que proíbe o parricídio, sendo o assassinato do pai da horda, o crime primitivo representado pelos totens e tabus. Ao pai da horda, corresponde o pai onipotente da infância, aquele que tudo pode, devendo todo o sujeito, para constituir-se enquanto tal, assassinar simbolicamente esse pai imaginário, assim como o faziam, realmente, seus ancestrais antropófagos. Na *devoração* do pai idealizado, amado e odiado, produz-se uma identificação que difere de imitação, consistindo em um processo de assimilação e rejeição do introjetado, o que resulta em diferença ou em uma identidade própria.

Para Oswald de Andrade, tal qual o antropófago, o brasileiro e a literatura brasileira devem devorar a civilização europeia, o colonizador, para, através de um processo de assimilação e rejeição, transformar-se de incriado em criatura, constituindo a identidade nacional. Segundo Oswald de Andrade, a “transfiguração do tabu em totem, a Antropofagia [...] a luta entre o Incriado e a Criatura [...] identificados por Freud” (ANDRADE, 2017, p. 43).

---

<sup>1</sup> *Devoração*, neste contexto, tem o sentido de *apropriação*. Visa a aproximação à linguagem metafórica que Oswald de Andrade emprega no *Manifesto antropófago*.

A poesia concretista, de que os irmãos Campos foram os principais representantes, também manteve diálogo com a psicanálise, sobretudo Haroldo, que dialoga com a concepção de função poética de Lacan (1957-1958) e sua relação com o funcionamento do inconsciente. Para o psicanalista é a própria estrutura do inconsciente o que se lê na poesia. Segundo o poeta, o psicanalista francês corrobora, a partir de sua clínica, “a descoberta dos cadernos de Saussure sobre a dança não-linear das figuras fônicas ou anagramas na poesia [...] coincide também com a idéia jakobsoniana da paronomásia (jogo das convergências e/ou contrastes fonossemânticos) tratada como figura-rainha da poesia” (CAMPOS, 2005, s/p).

A crítica literária estruturalista e pós-estruturalista, na figura de seu maior expoente, Roland Barthes, manteve significativo diálogo com a psicanálise, sobretudo com Lacan. O intertexto com a psicanálise encontra-se, entre outros, em *O prazer do texto* (1973), no qual Barthes, dialogando com a concepção de gozo de Lacan, reivindica o corpo do escritor na escritura ou o gozo sensual dos signos, que implicam sua materialidade corporal. Para Lacan (1972-1973), a linguagem não serve somente à comunicação, mas, sobretudo, ao gozo e ao prazer. O gozo do corpo é o testemunho das primeiras relações com o outro-materno e seu desejo ou, ainda, das primeiras inscrições significantes, que se localizam no corpo, sem a mediação da significação. Segundo Barthes: “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu Kama-sutra” (BARTHES, 2002, p. 11).

Desde 1977, o diálogo entre a literatura e a psicanálise se faz através da autoficção, tendo ela se tornado fenômeno literário, antes mesmo de sua formalização conceitual. Foi, inicialmente, o neologismo cunhado por Serge Doubrovsky, crítico literário francês radicado nos Estados Unidos, para designar seu romance intitulado *Fils*. Nesse, o narrador-protagonista em primeira pessoa recebe o nome do próprio autor, subscrevendo um pacto de leitura autobiográfico, no entanto, a designação “romance” convida a um pacto ficcional. A narrativa caracteriza-se por esse duplo pertencimento, tanto à autobiografia quanto à ficção, vindo a interrogar a autobiografia clássica e o sujeito biografável.

Alguns críticos recepcionaram a obra no domínio do romance autobiográfico, entretanto, o autor afirma a referencialidade, reivindicando-a, assim como escreve um paratexto na quarta capa de seu livro, definindo-o como “ficção de fatos e acontecimentos estritamente reais”, embaralhando as categorias genéricas. Consagrados críticos propuseram-se ao debate, tais como Gérard Genette, Vicent Colonna, Jacques Lecarme, Philippe Gasparini e Philippe Vilain, legando extensa fortuna crítica sobre o tema, problematizado a partir de diferentes perspectivas.

O próprio Philippe Lejeune, o teórico da autobiografia, sentindo-se desafiado, também participou da controvérsia teórica. Lejeune havia legitimado a autobiografia no campo da literatura através da noção de pacto autobiográfico. Tal noção, derivada da Pragmática, delega à recepção a definição do estatuto da narrativa, entretanto, para que o leitor diferencie uma autobiografia de um romance autobiográfico, é preciso, na obra, haver identidade nominal entre autor, narrador e personagem.

Genette admite a autoficção como estratégia, a partir do contrato de leitura subscrito pelo narrador de Marcel Proust em *Em busca do tempo perdido*. No entanto, faz críticas sardônicas às autoficções contemporâneas de Doubrovsky e seus seguidores. Colonna, responsável pelo primeiro grande estudo sobre o tema, orientado por Genette, analisa a autoficção pelo viés das ficcionalizações de si, inscrevendo-a na tradição do romance autobiográfico.

Já Lecarme e Vilain concebem a autoficção como gênero que se caracteriza pelo duplo pertencimento, tanto à autobiografia quanto à ficção, o que, por conseguinte, convida o leitor a um pacto ambíguo ou não unívoco. Gasparini interroga se a autoficção é o nome atual de um gênero ou o nome de um gênero atual. Entretanto, sua análise o leva interpretá-la como o nome de uma mudança cultural, analisando-a como expressão de uma nova concepção de eu, que se insere na literatura do eu contemporânea.

Doubrovsky atribui a mudança paradigmática, que justifica o fenômeno literário da autoficção, à psicanálise. Em uma de suas últimas exposições acerca do tema, em 2010, esclarece sua posição e afirma que não há verdadeira oposição entre autobiografia e ficção, localizando a diferença entre as autobiografias clássicas e a autoficção contemporânea na mudança de concepção acerca da subjetividade promovida pela psicanálise:

No fundo não há oposição entre autobiografia e romance [...] Toda autobiografia participa do romance [...] Mas então, me perguntaram com todo o direito: se o senhor considera as autobiografias clássicas como narrativas-romances de si, o que as diferencia da autoficção [...] Responderei que, neste meio tempo, a relação do sujeito consigo mesmo mudou. Houve um corte epistemológico, ou mesmo ontológico, que veio a intervir na relação consigo mesmo. Digamos, para resumir, que neste meio tempo, houve Freud e seus sucessores. A atitude clássica do sujeito que tem acesso, através de uma introspecção sincera, rigorosa, às profundezas de si passou a ser uma ilusão (DOUBROVSKY, 2014, p. 121-123).

O conceito freudiano de inconsciente promoveu efetivamente uma mudança paradigmática, introduzindo na história do homem a ideia de divisão subjetiva e, conseqüentemente, de perda da noção de unidade do eu. A psicanálise interroga o racionalismo

cartesiano e a ideia de um eu como centro do sujeito, assim como de um eu que toma consciência de si através da razão. A subjetividade, a partir de Freud, deixa de ser um todo unitário, autônomo, identificado com a consciência e sob o domínio da razão para se tornar uma realidade fragmentada e em conflito. Não somente a realidade objetiva escapa ao sujeito, mas sua própria realidade subjetiva, assim como a consciência de si ou o saber acerca de si mesmo.

Desse modo, a atitude autobiográfica clássica do sujeito que tem acesso à sua verdade mais íntima e a si mesmo através da confissão sincera e da introspecção às profundezas de si, conforme proposto por J.-J. Rousseau, toda a tradição romântica e as concepções de Lejeune passaram a ser interrogadas pela descoberta do inconsciente freudiano, da divisão subjetiva e do descentramento do eu em relação à verdade de si mesmo. Assim, a autoficção expressa essa nova concepção de eu e de subjetividade, ou seja, um sujeito dividido, que se desconhece, precisando ele se reinventar.

No Brasil, Silviano Santiago torna-se pioneiro na utilização do termo, designando autoficção seu livro de contos *Histórias mal contadas* (2005). Além disso, ocupa-se em teorizar a categoria, tornando-se o teórico, no meio literário brasileiro, que melhor resolve os problemas suscitados por ela. Defende a autoficção como um texto híbrido, constituído pela contaminação do discurso autobiográfico pelo discurso ficcional e vice-versa, invalidando as purezas centralizadas da autobiografia e da ficção. Assim, ao invés de se opor, o discurso autobiográfico e o ficcional confluem, conjugando-se, formando um terceiro objeto, um texto híbrido. Nessa perspectiva, a autoficção representa uma nova estratégia de um novo tempo, que privilegia as margens ou os “entrelugares”, sendo uma entre outras modalidades de hibridismo.

*Histórias mal contadas* (2005) é uma coletânea de contos híbridos, que desconstruem a clássica oposição entre o autobiográfico e o ficcional. Segundo o autor, “As histórias, todas elas, eu diria num acesso de generalização, são mal contadas” (SANTIAGO, 2008, p. 177), remetendo ao leitor a possibilidade de bem contá-las. O teórico e escritor, em obra anterior, de 2004, *O falso mentiroso, memórias*, já havia trabalhado o mesmo hibridismo, estampando na capa uma fotografia sua quando bebê, porém narrando em primeira pessoa a história de um personagem chamado Samuel, com múltiplas identidades, sendo uma delas a que aproxima o narrador do autor. A narrativa desconstrói também a ideia de unidade da identidade, fragmentando-se o eu.

Constata-se, na contemporaneidade, o hibridismo entre o discurso autobiográfico e o ficcional, mesmo nas narrativas que se autodenominam memórias, que, tradicionalmente, pertenceriam ao gênero autobiográfico, como é o caso de *Coração andarilho* (2009), de Nélida Piñon. Nessa narrativa memorialista, sua narradora não se enuncia capaz de dizer toda a verdade

acerca de si mesmo, recorrendo à ficção: “meu testemunho é impreciso. Misturo a colheita da memória com a invenção” (PIÑON, 2013, p.7).

Dentre as obras que, nessas duas primeiras décadas do milênio, trabalham com a hibridação da narrativa, figura a coletânea de contos *Invenção e memória* (2000), da reconhecida escritora Lygia Fagundes Telles. Sua análise revela estratégias híbridas, em um vaivém entre o discurso autobiográfico e o ficcional, fazendo vacilar as certezas em relação a veracidade do narrado, a própria rememoração e a identidade narrativa. Entretanto, essa obra não vem sendo referida como autoficcional.

A própria autora reiterou muitas vezes a impossibilidade de determinar as fronteiras entre memória e invenção no seu processo de criação. Em “O chamado”, de *Conspiração de nuvens* (2007), escreve: “A maior parte do meu trabalho deve ter origem lá no emaranhado do inconsciente – a zona vaga e imprecisa do mistério. Impossível determinar as fronteiras do criador e da criação, os limites do imaginário e do real” (TELLES, 2007, p. 130). O hibridismo entre memória e invenção também é afirmado na declaração:

Eu digo e disso tenho certeza – que a invenção e a memória são absolutamente inseparáveis; estão misturadas de uma forma tão entranhada que, se você tentar pretensiosamente separar a invenção da memória, quando você perceber a invenção estará prevalecendo sobre a memória, é impossível separá-las porque ambas fazem parte de vasos comunicantes. Comigo, a memória sempre esteve a serviço da invenção e a invenção a serviço da memória. Quando eu vou contar um fato, de repente estou inventando, acabo mentindo, mas não, não é bem mentira. Na verdade, eu floreio, estou dando ênfase aquilo que eu quero (TELLES, *apud* LUCENA, 2010, p. 35-36).

Nessa declaração, faz-se ouvir o intertexto com *Les vases communicants* (1932), de André Breton, obra na qual o surrealista, através do diálogo com *A interpretação dos sonhos*, de Freud e da análise de seus próprios sonhos, propõe-se a demonstrar a dialética entre o sonhar e a realidade, sustentando que se torna impossível distinguir o universo onírico do mundo real.

Silviano Santiago, em ensaio intitulado “A bolha e a folha, estrutura e inventário” (1998), analisando a coletânea *A estrutura da bolha de sabão* (1991), afirma que, na narrativa curta de Lygia Fagundes Telles, a autora explora o “lugar entre [...] ao oscilar entre a verdade e a mentira, a memória e a imaginação [...] como no melhor da literatura brasileira modernista, a narrativa curta de Lygia se constrói e se impõe como objeto híbrido” (SANTIAGO, 1998, p. 282).

Nesse mesmo sentido, diluindo fronteiras, em depoimento publicado como paratexto à *Invenção e memória*, em sua nova edição a partir de 2009, declara a autora: “tantas vezes me esforcei por esclarecer alguns pontos mais obscuros e confesso que acabei fazendo ficção em

cima de ficção, ah, o inatingível mistério. [...] Sei que a ficção vira realidade e a realidade vira ficção. Se inventei esse depoimento, essa invenção agora é verdade” (TELLES, 2016, p. 139).

Busca-se, neste estudo, apresentar e analisar a escrita autoficcional de *Invenção e memória*, concebendo-a como hibridação dos discursos autobiográfico e ficcional, assim como expressão da divisão subjetiva, observada e formulada pela psicanálise. Propõe-se, portanto, um diálogo entre os campos da literatura e da psicanálise, problematizando as certezas em relação à veracidade do narrado e da própria rememoração, invalidando a pretensão de uma verdade unificada e de um eu que sabe acerca de si.

Com esse objetivo, esta dissertação de Mestrado está estruturada em dois capítulos, intitulados, respectivamente, “As teorias do eu” e “As práticas do eu”, além destas Considerações iniciais e das Considerações finais.

O primeiro capítulo está subdividido em dois subcapítulos, “As teorias do eu na literatura” e “As teorias do eu na psicanálise”. Faz-se, no primeiro deles, um percurso teórico pelo tema da autoficção, desde a sua criação, por Serge Doubrovsky (1977), até sua elaboração conceitual, que se processa no debate entre Gérard Genette, Vincent Colonna, Jacques Lecarme, Philippe Gasparini e Philippe Vilain. Esse debate é precedido pela formulação da noção de pacto autobiográfico, do teórico da autobiografia, Philippe Lejeune (1975), com a qual a autoficção entra em antagonismo. O problema que a autoficção levanta é o de seu duplo pertencimento, tanto ao autobiográfico quanto ao ficcional, subscrevendo um pacto de leitura ambíguo. O romance autobiográfico já se inscrevia nesse registro, no entanto, Doubrovsky e demais autoficcionistas reivindicam a referencialidade, fazendo ficção de fatos estritamente reais, o que embaralha os gêneros canônicos. O debate se faz dos anos 1980 até a primeira década no novo milênio na França. Além disso, traça-se a trajetória da recepção e repercussão do tema no Brasil, dando especial destaque a Silvano Santiago, que não somente utilizou o termo pela primeira vez para designar uma obra ficcional sua, mas também para teorizar a categoria. Santiago (2008) situa a problemática no campo dos discursos, tratando-se a autoficção do hibridismo entre o discurso autobiográfico e o discurso ficcional, portanto, está-se no campo da literatura como expressão verbal, prescindindo da discussão acerca da referencialidade. A autoficção, assim como outros tipos de hibridismos praticados na contemporaneidade, ocorre, segundo o autor, nas margens ou no “entrelugar”, subvertendo os cânones.

No segundo subcapítulo, intitulado “As Teorias do eu na psicanálise”, partindo-se de Sigmund Freud e de Jacques Lacan, abordam-se as teorias acerca do eu e da divisão subjetiva, elaboradas a partir da formulação do conceito de inconsciente. De Freud, dá-se especial

destaque à tese sobre o narcisismo, em *Introdução ao narcisismo* (1914), etapa na qual se constitui o eu-ideal, ou seja, o eu narcisista. Já Lacan, partindo de outra matriz epistemológica, considerando o inconsciente estruturado como uma linguagem, supõe a divisão subjetiva entre um *Eu-Je* (da enunciação) e um *eu-moi* (do enunciado), ou o eu que fala e o eu que é falado. Reformulando a concepção de narcisismo, elabora a tese da fase do espelho, na qual se constitui o *eu-moi*, imagem de si mesmo, captura especular dos objetos do desejo do outro, o eu falado pelo outro, imagem especular, para sempre um personagem de ficção. Os aportes da psicanálise permitem compreender as estratégias híbridas autoficcionais na perspectiva da divisão do eu.

O segundo capítulo, intitulado “As escritas do eu” apresenta dois subcapítulos, intitulados, respectivamente, “Entre a vida e a literatura: Lygia Fagundes Telles” e “Entre a literatura e a psicanálise: *Invenção e memória*”. No primeiro deles, apresenta-se brevemente a autora, suas obras e a fortuna crítica mais relevante sobre sua obra.

Em “Entre a literatura e a psicanálise: *Invenção e memória*”, analisam-se cinco contos de *Invenção e memória*, a saber, “Que se chama solidão”, “Suicídio na granja”, “Cinema Gato Preto”, “Rua Sabará 400” e “Nada de novo na Frente Ocidental”. Nessa análise, supondo um conjunto, encontram-se estratégias híbridas, mesclando o discurso autobiográfico e o discurso ficcional, assim como narrativas fragmentadas, nas quais o texto confessa-se lacunar e seus narradores apresentam-se incertos. Exceção feita à “Rua Sabará 400”, único entre os contos no qual é utilizada a identidade autor-narrador-personagem, que convoca com mais facilidade um pacto autobiográfico. Contudo, uma estratégia interna ao texto, no qual a dúvida é explorada, faz as certezas acerca da verdade dos fatos vacilarem, confiando ao leitor a leitura. Observa-se, portanto, que tanto a presença de estratégias híbridas quanto a de narradores ambíguos ou instáveis, expressando diferentes facetas da divisão do eu, conforme formulado pela psicanálise. Esta dissertação de Mestrado, relaciona a bibliografia utilizada como suporte para a análise dos contos.

## 1. AS TEORIAS DO EU

### 1.1 AS TEORIAS DO EU NA LITERATURA

#### 1.1.1 Autobiografia e autoficção: conceitos e limitações

O termo autobiografia tem seu primeiro registro na Alemanha, no final do século XVIII, sob a pena de Friedrich Schlegel, um dos fundadores do Círculo de Jena, que, por sua vez, deu início à primeira fase do Romantismo (1797-1804). No século XX, as reflexões teóricas acerca da autobiografia estavam situadas, até Philippe Lejeune, na fronteira entre a literatura e a história, gozando, no Modernismo, de menor prestígio do que no Romantismo. Lejeune foi o primeiro teórico a se debruçar seriamente sobre a autobiografia, definindo-a como gênero e a legitimando no campo da literatura. Sua mais importante formulação, que inovou os estudos e estabeleceu o gênero autobiográfico, encontra-se na concepção de pacto autobiográfico. Suas teses foram desenvolvidas a partir de *L'autobiographie en France* (1971), aprofundadas em *Le pacte autobiographique* (1975) e revisadas ao longo de mais de trinta anos de trabalho.

As primeiras definições do teórico partiram de *As Confissões* (1782), de Jean-Jacques Rousseau, tomadas como modelo formal do gênero, sendo a autobiografia definida como “*récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence*”<sup>2</sup> (LEJEUNE, 1975, p. 14) e o pacto autobiográfico compreendido como o “compromisso que uma pessoa real assume ao falar dela (própria) num espírito de verdade” (LEJEUNE, 2013, p. 538).

Essa definição, que não difere das concepções clássicas da autobiografia, encontra-se com sua própria limitação, a saber, os termos “real” e “verdade”. O primeiro remete à referencialidade, ou seja, à realidade exterior ao texto ou ao domínio de fatos que possam ser verificados; o segundo, à própria noção de verdade, que veicula diferentes abordagens ou perspectivas daquilo que se pode chamar realidade. Lejeune, em função de sua definição, procurando um conjunto objetivo de referências, chegou, inclusive, a considerar que as autobiografias deveriam destinar-se somente a indivíduos renomados e com vida pública, de tal modo que as referências fáticas fossem de conhecimento de todos.

Nesse sentido, Jacques Lecarme e Éliane Lecarme-Tabone analisam que a definição de Lejeune exige não somente um autor, mas um ser humano constituído enquanto pessoa psicológica, moral, social e talvez religiosa e política para que uma autobiografia seja enunciada: “*Il faut un être humain constitué en tant que personne psychologique, morale,*

---

<sup>2</sup> Tradução minha: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência.

sociale e peut-être religieuse et politique pour qu'une autobiographie soi énoncée”<sup>3</sup> (LECARME e LECARME, 1997, p. 23).

Ora, o domínio dos fatos ou atos reais e da referencialidade é exterior tanto à *mimesis*, desde a *Poética*, de Aristóteles, quanto à concepção de literatura a partir do século XX. Segundo Aristóteles, “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1966, p. 50). O ofício de narrar o que aconteceu de fato, dentro dessa lógica, é tarefa do historiador. A literatura, por sua vez, desde as escolas formalistas, da linguística e dos desenvolvimentos estruturalistas, assim como da semiótica, passou a ser compreendida como linguagem, no sentido de representação verbal, sendo a realidade do texto literário uma realidade simbólica. A língua, desde Ferdinand de Saussure (1916), é um conjunto arbitrário de signos, cujos elementos se relacionam entre eles próprios, de acordo com leis lógicas, prescindindo do referente de realidade. A literatura é um fato de linguagem que constrói realidades simbólicas que, por certo, podem vir a alterar realidades materiais, efetivas ou o real, porém, não há como legitimar, no campo da literatura, algo que lhe seja exterior, isto é, o referente de realidade, ou ainda, algo que seja exterior ao texto. Sendo assim, a referencialidade não é categoria que possa definir a autobiografia como gênero literário, legitimando-o no campo da literatura.

O abandono da referencialidade para a definição da autobiografia, entretanto, leva a um outro problema, qual seja, a indiferença entre o texto da autobiografia e o do romance autobiográfico tanto do ponto de vista formal quanto em relação aos conteúdos. Lejeune encontra, então, na Pragmática ou no contexto do uso da linguagem na comunicação, o traço dominante do gênero autobiográfico no campo da literatura, reformulando, assim, a própria concepção de pacto autobiográfico:

É, portanto, do lado da pragmática, do lado dos atos da linguagem, que eu situei o traço dominante do gênero. Uma autobiografia não é apenas um texto, no qual alguém diz a verdade sobre si próprio, mas um texto em que alguém real diz que a diz. E este compromisso produz efeitos particulares sobre a recepção. Não se lê da mesma maneira um texto dependendo de que seja recebido como uma autobiografia ou uma ficção (LEJEUNE, 2013, p. 538).

Os atos de linguagem ou *Speech acts*, elaboração de John Austin (1962) e John Searle (1969), criam a sua própria realidade, nesse sentido falar é fazer sempre que o dizer encontrar

---

<sup>3</sup> Tradução minha: É necessário um ser humano constituído enquanto pessoa psicológica, moral, social e talvez religiosa e política para que uma autobiografia seja anunciada.

recepção. Logo, o ato de linguagem só ganha realidade dentro de um código existente ou na constituição de um novo, mas não prescinde do código.

A partir desses pressupostos, torna-se fundamental a recepção, função do leitor, para a constituição de uma autobiografia. Lejeune afirma, então, que, para que o leitor reconheça na obra uma autobiografia, além da declaração de gênero que porventura essa obra possa conter, é necessário que haja identidade nominal entre autor-narrador e personagem. Segundo o teórico, “para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima) é preciso que haja relação de identidade entre autor-narrador e personagem” (LEJEUNE, 2014a, p. 17). Sendo o pacto autobiográfico: “a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro. [...] a autobiografia não é um jogo de adivinhação” (LEJEUNE, 2014a, p. 30).

Ao longo de sua reflexão e teorização, Lejeune passa a acentuar a função do nome próprio, em vez da referência à pessoa real do escritor. O nome próprio escrito na capa do livro tem a função de assinatura, afiançando o pacto autobiográfico e, por conseguinte, a autobiografia. Assim, Lejeune afirma:

O que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também para quem escreve o texto. Se eu escrever a história de minha vida sem dizer meu nome, como meu leitor vai saber quem sou eu? É impossível que a vocação autobiográfica e a paixão do anonimato coexistam no mesmo ser (LEJEUNE, 2014a, p. 39).

Além disso, Lejeune estabeleceu um quadro (Quadro 1), que se tornou canônico, para a definição dos respectivos pactos autobiográfico e romanesco. Nele, o teórico relacionou os elementos do compromisso que pode assumir um autor, a saber, a declaração quanto a gênero praticado (romance/nada/autobiografia) e o nome que dá ao personagem principal (diferente do seu/nenhum/seu próprio nome).

Quadro 1 – Pactos autobiográfico e romanesco.

Nome do personagem→ Pacto ↓	Diferente do nome do autor		Igual ao nome do autor
<b>Romanesco</b>	Romance	Romance	-----
	Romance	Indeterminado	Autobiografia
<b>Autobiográfico</b>	-----	Autobiografia	Autobiografia

Fonte: Lejeune (1975, p. 28). Tradução minha: termos do quadro foram traduzidos do francês para o português.

Note-se que a noção de pacto ou contrato entre as partes tem por definição, desde os filósofos contratualistas Thomas Hobbes, John Locke e J.-J. Rousseau, um objeto determinado objetivo, que obriga os distintos pactuantes. Entretanto, no caso do pacto autobiográfico, o objeto determinado é nem a objetividade da coisa nem a referencialidade, mas a identidade entre autor-narrador-personagem, à qual não se aplica o mesmo critério de verdade. Por conseguinte, se o autor constrói uma narrativa fictícia verossímil utilizando a identidade onomástica, o leitor tende a considerá-la como se fosse verdadeira. Ou seja, o pacto autobiográfico não impõe a verdade do narrado, mas sim a verossimilhança.

Em 2005<sup>4</sup>, em *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, além de apresentar sua experiência à frente da Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique (APA), onde se dedicava às memórias e diários íntimos, Lejeune voltou a propor o critério de verdade para a autobiografia, fundamento que havia sido preterido pela concepção de pacto autobiográfico. Procura ele afirmar, respondendo a seus críticos, que a promessa de verdade distingue um campo discursivo:

Tenho duas categorias de adversários. Os primeiros são os que não acreditam na verdade. Eles me olham com piedade. Os outros, os que acreditam na literatura. Eles me olham com indignação. [...] Recorrem seja a psicologia (crítica da memória, ilusão da introspecção), seja à narratologia (toda narrativa é uma fabricação). Como se pode ainda, no século da psicanálise, acreditar que o sujeito seja capaz de dizer a verdade sobre si mesmo? A autobiografia perde em todos os campos: só consegue acumular deficiências. É uma ficção que se ignora, uma ficção ingênua ou hipócrita, que não tem consciência ou não aceita ser uma ficção, que, de outro lado, se sujeita a restrições absurdas que a privam dos recursos da criação, única possibilidade de se chegar em outro plano a alguma forma de verdade. [...] A promessa de dizer a verdade, a distinção entre verdade e mentira constituem as bases de todas as relações sociais. Certamente é impossível atingir a verdade, em particular a verdade de uma vida humana, mas o desejo de alcançá-la define um campo discursivo e atos de conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada tem de ilusório. [...] Na tríade o Belo, o Bem, o Verdadeiro, só o primeiro termo diz respeito ao escritor atual que pensa não ter obrigação de ser, em sua obra nem moral, nem verídico [...] Ora, a autobiografia levanta fatalmente problemas éticos e na medida em que é literária, visa, ao mesmo tempo, o Belo e o Verdadeiro (LEJEUNE, 2008, p. 103-109).

Assim, Lejeune, procurando recuperar a importância da verdade do narrado para a constituição da autobiografia, termina por privilegiar o campo da ética, na medida em que visa ao comprometimento com o dizer verdadeiro, o qual certamente estrutura as relações humanas, mas não necessariamente contra-argumenta as críticas do ponto de vista do conhecimento, além

---

<sup>4</sup> Trata-se de um capítulo reproduzido em *Signes de vie. Les pacte autobiographique 2* (2005), intitulado “Autobiographie et poésie”, tendo sido primeiramente publicado em *La faute à Rousseau*, n. 29, 2002.

de conduzi-lo a deparar-se novamente com os paradoxos e limitações aos quais as várias significações da concepção de verdade podem induzir. Ademais, a resposta de Lejeune dirige-se, para além dos críticos literários e psicanalistas, à autoficção, que veio a apontar os limites de sua teorização acerca da autobiografia.

O neologismo autoficção surgiu logo após *Le pacte autobiographique*, em 1977, na quarta capa do romance de Serge Doubrovsky intitulado *Fils*, obra na qual ele narra, em primeira pessoa, a vida de um professor universitário que se divide entre New York e Paris, de nome Serge Doubrovsky. A narrativa, com identidade onomástica entre autor, narrador e personagem e com claras referências autobiográficas, tendo ele, o autor, sido professor de Literatura Francesa na New York University, dividindo sua vida profissional entre New York e Paris, foi, no entanto, classificada de romance. O próprio autor reivindicou a referencialidade ao afirmar nomes e datas, polemizando, portanto, com as autobiografias e a tipologia de Philippe Lejeune. O paratexto, no qual apareceu *autofiction*, por primeira vez, é o seguinte:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no crepúsculo de suas vidas e num belo estilo. Ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais, se preferirem *autoficção*, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, *fils* de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz da música. Ou ainda, autoficção pacientemente onanista, que espera conseguir agora compartilhar seu prazer.<sup>5</sup>

Entre muitas e variadas interpretações que esse pequeno texto suscitou ao longo dos anos, pode-se ler que ele enuncia a narrativa de *Fils* como uma “ficção”, o que convocaria, por sua vez, um pacto ficcional ou romanesco, entretanto “acontecimentos e fatos estritamente reais” convidam a um pacto autobiográfico. A autoficção como categoria irá caracterizar-se por esse duplo pertencimento ao campo tanto da ficção quanto da autobiografia. Outrossim, a narrativa é ficcional, diz seu autor, por delegar a “linguagem de uma aventura”, ou seja, uma história, à “aventura da linguagem”, não porque os acontecimentos e fatos narrados não sejam “estritamente reais”. Doubrovsky, provavelmente, tinha em mente que, em se tratando de uma narrativa literária, o eu narrado é necessariamente um eu de linguagem, um ser de linguagem, levando à conclusão de um eu ficcional. Assim, o enunciado “ficção de fatos e acontecimentos

---

<sup>5</sup> Tradução extraída de *Ensaio sobre a autoficção* (2014), organizado e traduzido por Jovita Noronha, citada nessa publicação por Philippe Lejeune, em capítulo intitulado “Autoficções & Cia”, p. 23 e por Philippe Gasparini, em capítulo intitulado “Autoficção é o nome de quê?”, p. 186.

estritamente reais” poderia bem expressar o reconhecimento da ficcionalidade da narrativa autobiográfica, uma vez que ela é um fato de linguagem.

Nesse sentido, o início do paratexto revela, ainda, a ironia de Doubrovsky em relação a Lejeune, pois estando as autobiografias reservadas a homens públicos, de prestígio social ou aos “importantes desse mundo”, que pretendem à imortalidade em belo estilo; as autoficções, por sua vez, destinam-se aos simples mortais ou aos que admitem sua humanidade e finitude. Ademais, o enunciado reconhece a escrita do eu como “onanista” e, portanto, narcisista, mas podendo passar a “compartilhar seu prazer” com o outro, buscando a alteridade.

A crítica literária, apontando a impossibilidade de distinguir a autoficção das autobiografias, recepcionou tanto *Fils* quanto os sucessivos livros do autor, *Un amour de soi* (1982), *La vie, L'instant* (1985) e *Le livre brisé* (1989), com desconfiança e derrisão. No entanto, o debate suscitado fez fortuna crítica, mobilizando renomados teóricos, repercutindo no sistema literário, vindo, por fim, a legitimar a autoficção quer como categoria formal quer como novo gênero.

Gérard Genette (1991), que utiliza o termo autoficção para designar *Em busca do tempo perdido*, a partir da análise do contrato de leitura que o narrador de Proust convoca, qualifica, no entanto, as autoficções contemporâneas de “autobiografias envergonhadas”, por não se assumirem autobiografias. Com mais ironia, diz ainda que “o paratexto de origem dessas obras é evidentemente autoficcional, mas paciência; é próprio do paratexto evoluir e a história literária é mais prudente” (GENETTE, 1991, p. 86-87, *apud* LECARME, 2014, p. 70). Além disso, considerou-as “prótese capenga”, por evocarem “uma personalidade autêntica em um destino ficcional” (GENETTE, 1991, p. 84, *apud* LECARME, 2014, p. 75).

O próprio Lejeune entrou no debate e, em conferência em 1992, relatou ter recebido uma carta de Doubrovsky em 1977, na qual o escritor referia que, apesar de não estar seguro quanto ao estatuto teórico de seu empreendimento literário, teria ficado “com muita vontade de preencher aquela ‘casa’ que sua análise havia deixado vazia” (LEJEUNE, 2014b, p. 23). A referência concerne a uma das duas casas vazias do quadro<sup>6</sup> que Lejeune criou em *Le pacte autobiographique*, que, por sua vez, cruza a identidade nominal entre autor-narrador-personagem e o pacto romanesco. Ironicamente, o teórico da autobiografia analisa que Doubrovsky não somente preencheu a casa vazia, mas a explodiu, segundo ele: “explode os tijolos que lacram a janela e finca bandeira” (LEJEUNE, 2014b, p. 23). Com igual ironia, glosa:

---

<sup>6</sup> Referido quadro encontra-se, nesta dissertação, na p. 20.

“um gênero é como um hábito: só começa na segunda vez. Em 1982, seu livro *Un amour de soi* retomará o mesmo dispositivo de *Fils*” (LEJEUNE, 2014b, p. 24).

Jacques Lecarme, por sua vez, em 1993, analisa que o autor de *Fils* se foi distanciando do neologismo e se aproximando da autobiografia, tornando-as sinônimos ao reivindicar a referencialidade, fazendo da autoficção uma “autobiografia desenfreada” (LECARME, 2014, p. 68). Semelhante crítica fez Philippe Vilain (2009), que se ocupou de problematizar a referencialidade na autoficção, sobretudo a exatidão referencial reivindicada por Doubrovsky tanto em *Fils* como nos seus demais livros. O teórico questiona qual seria o valor dessa exatidão em uma transposição em escrita, uma vez que o texto remodela o referente de realidade em seu contexto de escritura. Conclui que a exigência do referencial pela autoficção levaria a problemática reconsideração do próprio valor de verdade referencial, pois ela se apresentaria cindida “entre um referencial real e um referencial fictício, entre um referencial objetivo e um referencial subjetivo” (VILAIN, 2014, p. 177-178).

Observa-se que esse acalorado debate começou a fazer-se dez anos depois da publicação de *Fils*, estendendo-se pelos próximos dez anos. Gasparini (2009) historiza a trajetória desde o surgimento do vocábulo até sua formalização como categoria, afirmando que o termo foi forjado para designar a narrativa de *Fils*. Porém, sendo o autor especialista em *Nouvelle critique*, assim como em Corneille, Racine e Proust, ele próprio ocupou-se, em suas participações e colóquios, de promover, comentar e refletir teoricamente sobre seu empreendimento, passando a postular a autoficção como uma categoria formal a partir de seus livros subsequentes. Além disso, publicou dois artigos abordando o tema, intitulados “Écrire sa psychanalyse” (1979) e “Autobiographie/verité/psychanalyse” (1980), os quais, conforme os títulos sugerem, associam a prática autoficcional à psicanálise.

Ademais, em 1984, em artigo intitulado “Un fils russe”, Doubrovsky analisa *Une mère russe* (1978) de Alain Bosquet, classificando-o de autoficção, ampliando, assim, a aplicabilidade do termo, uma vez que, em tal narrativa, o herói não tem o mesmo nome do autor, ele é anônimo. Entretanto, diferentemente de uma autobiografia clássica, a narrativa funda-se na dúvida sistemática em relação aos fatos e à boa fé do narrador.

Além do próprio Doubrovsky, o primeiro escritor a utilizar o termo para designar sua prática foi Paul Nizon, em 1983. Depois dele, Jerzy Kozinski, em 1986, designou autoficção seu romance *L’oiseau bariolé*, escrito em 1965. Em 1994, foi a vez de Alain Robbe-Grillet, para seu lançamento *Les derniers jours de Corinthe*. Todavia, o primeiro livro de Doubrovsky, a figurar com o termo autoficção estampado em letras maiúsculas e em cores, foi *Laisse pour*

*conte*, publicado em 1999 pela editora Grasset, ou seja, mais de vinte anos depois de *Fils*, revelando que as editoras demoraram a incorporar o termo.

Relevante para a recepção da autoficção enquanto categoria foi a tese de doutorado de Vincent Colonna, o responsável pelo primeiro grande estudo sobre o tema, sob título *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi* (1989), sob orientação de Gérard Genette e, posteriormente, publicada como *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2004). Neles, o estudioso afirma que Doubrovsky, apesar de ter criado o vocábulo, não o teorizou nem, tampouco, o definiu. Segundo o crítico, os dois artigos do autor relacionados ao tema, “Écrire sa psychanalyse” e “Autobiographie/verité/psychanalyse” mantiveram a definição associada ao texto da quarta capa de *Fils*.

O ponto importante da análise de Colonna é a assertiva segundo a qual se deve a Doubrovsky o termo autoficção, mas a Gérard Genette a sua definição, tendo o autor de *Palimpsests* (1982) atribuído a Marcel Proust, em *Em busca do tempo perdido*, o desenvolvimento da fórmula do dispositivo autoficcional. Além do argumento de Colonna, figura em sua tese a citação de Genette:

Si l'on doit à Doubrovsky le mot autofiction, c'est à Gérard Genette que l'on est redevable de la première définition de la chose, telle qu'elle est réalisée chez Proust. Analysant un sommaire prospectif de la Recherche, adressée en 1915 à Mme. Scheikevitch, Genette montre dans quelle position inconfortable se trouve Proust pour cerner l'identité de son narrateur et le statut générique de son oeuvre. Cette analyse le conduit à donner comme la formule développée du dispositif retors mis en place par Proust et à le désigner par le terme autofiction (COLONNA, 1989, p. 24): '...La manière dont Proust désigne et résume son oeuvre n'est pas celle d'un auteur de 'roman à la première personne' comme Gil Blas. Mais nous savons - et Proust sait mieux que personne — que cette oeuvre n'est pas non plus une véritable autobiographie. Il faudrait décidément dégager pour la Recherche un concept intermédiaire, répondant le plus fidèlement possible à la situation que révèle ou confirme, subtilement et indirectement, mais sans équivoque, le 'contrat de lecture' du sommaire Scheikevitch, et qui est à peu près celle-ci : 'Dans ce livre, je, Marcel Proust, raconte (fictivement) comment je rencontre une certaine Albertine, comment je m'en éprends, comment je la séquestre, etc. C'est à moi que dans ce livre je prête ces aventures, qui dans la réalité ne me sont nullement arrivées, du moins sous cette forme. Autrement dit, je m'invente une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement (“pas toujours”) les miennes. « Comment appeler ce genre, cette forme de fiction, puisque fiction, au sens fort du terme, il y a bien ici? Le meilleur terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne son propre récit: autofiction (GENETTE, 1982, p. 293, *apud* COLONNA, 1989, p. 24).<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Tradução minha: Se devemos a Doubrovsky a palavra autoficção, é a Gérard Genette que devemos a primeira definição da coisa tal qual ela é realizada em Proust. Analisando um resumo prospectivo de *Em busca do tempo perdido*, dirigido em 1915, a Madame Scheitkevitch, Genette mostra bem em que posição desconfortável se

Segundo Colonna, essa exposição de Genette fornece a primeira definição de autoficção, atribuindo a *Em busca do tempo perdido* o modelo do dispositivo autoficcional, levando em consideração a dúvida acerca da identidade do narrador, que, por conseguinte, faz vacilar as certezas acerca do contrato de leitura. Essa definição, além de lançar luz sobre as estratégias da autoficção, agregou prestígio ao termo tanto por partir de um dos mais renomados teóricos contemporâneos como por este tê-lo aplicado a uma das mais importantes obras do século XX.

A partir disso, Colonna (2004) emoldura a autoficção no campo das ficcionalizações de si, remontando-a a Lucien de Samosate, escritor do século II. Considera obras autoficcionais a *Divina Comédia* (1317-1319), de Dante Alighieri; *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes; *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), de Marcel Proust; *Siegfried et le limousin* (1922), de Jean Giraudoux, entre outras.

Desse modo, contrapõe-se à suposta novidade da prática contemporânea autoficcional, considerando, por sua vez, o modelo de autoficção de Doubrovsky apenas um dos tipos de ficcionalização de si, correspondendo ao que ele denomina de autoficção biográfica:

O escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais perto da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até um pouco mais que isso (COLONNA, 2014, p. 44).

Partindo da constatação de que a subjetividade, na contemporaneidade, veio a substituir a sinceridade, o teórico desconstrói a ideia de que a autoficção seria sinônimo de autobiografia, compreendendo-a na tradição do romance autobiográfico e, portanto, não a configurando em novo gênero. O crítico adverte que não se pode confundir essa modalidade de autoficção com a tradição biográfica de André Gide e Michel Leiris ou, ainda, com a literatura de testemunho. Argui, ainda, que as autoficções autobiográficas contemporâneas modelam a imagem de si com mais liberdade do que faziam os seus antecessores.

---

encontra Proust para abordar a identidade de seu narrador e o estatuto genérico de sua obra. Essa análise o conduz a dar como fórmula desenvolvida do dispositivo retorcido colocado por Proust e a designá-lo pelo termo autoficção (COLONNA, 1989, p. 24): “A maneira graças a qual Proust designa e resume sua obra não é de um autor de romance na primeira pessoa, como Gil Blas. Mas nós sabemos e Proust sabe melhor do que ninguém que essa obra não é tampouco uma verdadeira autobiografia. Dever-se-á certamente elaborar para a pesquisa um conceito intermediário, respondendo mais fielmente possível à situação que revela ou confirma sutilmente e indiretamente, mas sem equívoco, o contrato de leitura do resumo Scheikevitch e que é mais ou menos o seguinte: ‘Nesse livro, eu, Marcel Proust, conto (ficcionalmente) como eu encontro uma certa Albertine, como eu sou tomado por ela, como eu a sequestro, etc. É a mim que, nesse livro, eu atribuo essas aventuras, que na realidade não aconteceram de forma alguma, pelo menos dessa forma. Ou seja, eu me invento uma vida e uma personalidade que não são exatamente (nem sempre) as minhas.’ Como chamar esse gênero, essa forma de ficção, visto que ficção, no sentido forte do termo tem lugar aqui? O melhor termo seria, sem dúvida, aquele que Serge Doubrovsky designa a sua própria narrativa: autoficção” (GENETTE, 1982, p. 293, *apud* COLONNA, 1989, p. 24).

O autor analisa também a problemática em torno do nome próprio, igualmente desconstruindo a suposta originalidade da autoficção contemporânea no que tange a esse quesito. Ele observa que, nos romances autobiográficos praticados no século XIX, os nomes apareciam velados ou cifrados, e cita François-René Chateaubriand em *Memórias de ultratumba* (1848), no qual figura na obra seu segundo nome, ou seja, René, e Charles Dickens, que criou *David Copperfield* (1849), seu personagem epônimo, com as iniciais invertidas. Porém, no pós-guerra, alguns romances passaram a ser nominais, tais como *Nord* (1960), de Louis-Ferdinand Céline, que acabou sendo processado pelos von-Leiden, citados nominalmente no livro, sendo obrigado a alterar os nomes na segunda versão. No entanto, destaca o teórico, é com a autoficção biográfica contemporânea que os nomes e sobrenomes são efetivamente dados, tanto do autor quanto de outros, como na obra de Christine Angot, *O incesto* (1999) que, além de dar o nome real de uma de suas amantes, narra também a recomendação do conselho jurídico da editora para alterar os nomes.

Segundo Colonna, essa estratégia literária revela o narcisismo de seus praticantes, com derrisão argumenta que “essa orientação literária é típica dos grandes narcisistas, em geral horripilante enquanto o autor está vivo e funciona melhor *post mortem*” (COLONNA, 2014, p. 45). Considera a verdadeira novidade da autoficção contemporânea “a supervalorização cultural” desse procedimento, que ele atribui à “extimidade dos últimos anos do século XX. Onda de desvelamento da intimidade” (COLONNA, 2014, p. 52). O teórico argui, ainda, que manter os nomes reais não era algo valorizado ou “um marcador valorizado”, pelo contrário, discutia-se mais a legitimidade do gênero, “preferindo-se criticar Henry Miller ou Céline pela sua incapacidade de criar um romance romanesco” (COLONNA, 2014, p. 51).

Além da autoficção biográfica, o autor concebe a autoficção fantástica, a especular e a intrusiva ou autoral, estendendo seu domínio inclusive às artes plásticas e à dramaturgia. Na autoficção fantástica, cita *Davi com a cabeça de Golias*, de Caravaggio, e *O autorretrato mole com toucinho assado*, de Dalí; na autoficção especular, *As meninas* de Velásquez e *O ateliê do pintor*, de Courbet. Ademais, o teórico argumenta que a autoficção sempre tem algo de especular, ou seja, “ao pôr em circulação seu nome, nas páginas de um livro do qual já é o signatário, o escritor provoca, quer queira quer não, um fenômeno de duplicação” (COLONNA, 2014, p. 55).

A ampliação dada ao conceito de autoficção por Colonna, entretanto, é criticada por Lecarme (1993), considerando que se retira dele sua especificidade, tornando a autoficção sinônimo da própria ficção ou da literatura. Segundo o crítico, “nessa extensão do termo, pouco

resta de ‘auto’ e surge algo que faz a ficção transbordar para todo o lado e que poderia ser a literatura” (LECARME, 2014, p. 70).

O mesmo crítico não somente distancia-se de Colonna no que tange à extensão dada ao conceito de autoficção, mas também se torna um dos primeiros a preannunciar a autoficção como novo gênero, afirmando-a pelo seu “duplo pertencimento, senão um não pertencimento, ao romance e à autobiografia [...] narrativas híbridas” (LECARME, 2014, p. 79), que subscrevem “pactos ambíguos” (LECARME, 2014, p. 76). O pacto autoficcional deve ser contraditório, diferentemente do pacto romanesco e do pacto autobiográfico, que são, por sua vez, unívocos (LECARME, 2014, p. 92).

Dialogando com Genette e interrogando sua teoria dos gêneros<sup>8</sup>, na qual a duplicidade é insustentável, Lecarme analisa uma série de textos que ocupam o intervalo entre o romance e a autobiografia e nos quais se lê “é um romance e uma narrativa verdadeira” e, ainda, “sou eu e não sou eu” (LECARME, 2014, p. 75). O autor, tecendo comentários, refere as seguintes obras:

*Meninos Valentes*, de Patrick Modiano, na qual a quarta capa traz o enigma acerca da identidade do narrador, na seguinte frase: “o narrador que talvez seja o próprio Patrick Modiano”; *Femmes*, de Philippe Sollers, “que por sua vez pergunta: quem fala aqui em primeira pessoa? Um jornalista americano que vive em Paris. Ele e o autor são amigos, seu diálogo cúmplice é o eixo da narração”; *Les masques*, de Régis Debray, “que propõe uma canção: Isso não se faz/abrir mão de um só golpe/curriculum vital e romance/ e no entanto...”; *Histoire française* de François Nourissier, “perito em pactos ambíguos, que apresenta o narrador na orelha: ‘um homem maduro que fala em seu próprio nome, ou no meu, como queiram’ e *De castelo em castelo*, de Céline, “do qual Roger Nimier, divulgando o livro escreveu: ‘mas trata-se, sim, de um romance tanto quanto de uma confissão (LECARME, 2014, p. 76).

Além disso, o crítico, postulando a existência de um conjunto, lista obras autofissionais, propondo uma divisão em dois grupos. O primeiro grupo, denominado “Definição estrita segundo Doubrovsky”, segue os seguintes critérios: alegação de ficção, subtítulo romance e unicidade do nome próprio para autor, narrador e personagem. Ele comenta que o primeiro traço é genérico e o segundo é peritextual, nenhum dos dois tendo a ver com o próprio regime do texto. O segundo grupo, designado “Definição mais ampla”, reúne as obras cujo regime do texto é regido por um vaivém entre as duas narrativas, uma fictícia e outra não fictícia ou que se situam no intervalo lacunar entre elas, além de jogos complexos de memória e imaginação.

No primeiro grupo, estão, entre outras obras: *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), de Roland Barthes; *De castelo em Castelo, Nord e Rigodon* (1957), de Louis-Ferdinand

---

<sup>8</sup> Refere-se a teoria dos gêneros apresentada em *Fiction et diction* (1991).

Céline; *La naissance de jour* (1928), de Sidone Gabrielle Colette; assim como os livros de Doubrovsky. No segundo grupo, encontram-se, entre outros: *Le mots pour le dire* (1976), de Marie Cardinal; *Les masques* (1992), de Régis Debray; *A dor* (1985), de Marguerite Duras; e *Meninos valentes* (1982), de Patrick Modiano.

Philippe Gasparini (2009), em consonância com Lecarme, parte da hipótese de que a autoficção é o nome de um gênero ou de uma categoria genérica, aplicando-se a textos contemporâneos. Argumenta que a inovação promovida pela autoficção não pode ser pensada e referida somente ao quadro teórico de Lejeune, uma vez que, apesar do enunciado “acontecimentos e fatos estritamente reais” subscrever um pacto autobiográfico, a autoficção, diferentemente da autobiografia, trabalha com a linguagem, a “aventura da linguagem”, de tal modo que a composição do texto subverte o “belo estilo” ou o estilo convencional de uma autobiografia clássica. Ele afirma que “*Fils* se inscreve num procedimento de invenção, de inovação, de pesquisa” (GASPARINI, 2014, p. 186) com a linguagem. Argumenta em favor de sua interpretação que, para o próprio Doubrovsky, “a autoficção não é apenas um gênero novo, mas um gênero de vanguarda” (GASPARINI, 2014, p. 186), chegando a ser considerada “autobiografia pós-moderna”.

Um dos pontos importantes de sua análise é a atribuição do advento da autoficção, assim como sua repercussão, a um “vazio terminológico” na França, vindo ela a nomear um espaço genérico que não era conceitualizado enquanto tal. Segundo o teórico, no século XX, até os anos 1980, não havia um gênero claramente identificado, capaz de reunir e permitir a reflexão de obras cujo texto resulta em dois “contratos incompatíveis”, indicando tanto a referencialidade quanto a ficcionalidade (GASPARINI, 2014, p. 182). Para esse teórico, as expressões romance autobiográfico e romance pessoal são antiquadas, associadas ao “romantismo empoeirado, categorias ignoradas e recusadas tanto pelos autores quanto pelo meio acadêmico” (GASPARINI, 2014, p. 183).

Além disso, Gasparini ocupou-se, assim como fez Lecarme, de identificar os traços comuns às obras autoficcionalis, dividindo-as em dois grupos. Em um dos grupos, estão as obras que seguem as definições iniciais de Doubrovsky, a saber, identidade autor-narrador-personagem, exigência de referencialidade, subtítulo romance, trabalho textual original, fragmentação narrativa, assim como não linearidade temporal, escrita presente e não retrospectiva. O segundo grupo corresponde à perspectiva mais ampla, que se caracteriza por apresentar cronologia perturbada, que abandona a causalidade explicativa, resultando em uma narrativa fragmentada, na qual “os caprichos” da memória abolem a pretensão de uma verdade unificada ou a um comentário interno que deixe transparecer a dúvida quanto à validade da

rememoração, de tal modo que o texto se confesse “lacunar, incerto, incoerente”, fazendo as certezas vacilarem em relação “à exatidão dos fatos e à boa fé do autor” (GASPARINI, 2014, p. 193). Ademais, essas autoficções são anominais, designação proposta por Philippe Vilain. Gasparini cita, em sua maioria, as mesmas obras que Lecarme havia analisado.

Quanto à repercussão da autoficção, o próprio Doubrovsky, no *Coloque de Cerisy* (2008), confessa ter ficado surpreso ao ver “o conceito andar com as próprias pernas” e ganhar “legitimidade”, inclusive para “falar não apenas de literatura, mas de cinema, teatro, pintura” (DOUBROVSKY, 2014, p. 113). O autor também menciona que antes de legitimar-se, o termo aparecia tímido, entre aspas. Além disso, o vocábulo passou a figurar nos dicionários de língua francesa *Le Robert*, em 2001, e *Petit Larousse*, em 2002, embora com definições contraditórias.

Nesse mesmo colóquio, Doubrovsky, apesar de considerar a imprecisão do termo útil, afirmando que a “palheta da autoficção é variada e é isso que constitui sua riqueza” (DOUBROVSKY, 2014, p. 113), tendo o conceito fugido de seu controle, revisa suas posições, ampliando-as, levando em consideração a fortuna crítica que o debate acumulou. Partindo da análise de seu último livro, *Un homme de passage* (2011), com epígrafe de Marcel Proust, de *O tempo redescoberto* (1927), ele argumenta que convida o leitor a um pacto oximórico. Tal convite ocorre, segundo o autor, pela manutenção dos nomes homônimos de autor-narrador-personagem de um lado, o que convidaria ao pacto autobiográfico, e, de outro lado, por meio de escolhas formais que se contrapõem à narração autobiográfica, conferindo ao texto um estatuto oposto. Refere-se à escolha de escrita fragmentada, com frases entrecortadas de vazios que abolem qualquer sintaxe, assim como a estrutura temporal, na qual um eu referente não conta a experiência de um eu referido, buscando a simultaneidade entre vivido e escrito, através do fluxo de consciência.

O autor, reconhecendo que outros o precederam, sendo somente o inventor do termo e não da prática, menciona algumas obras anteriores, tais como: *La naissance du Jour* (1928), de Sidonie Gabrielle Colette; *De castelo em castelo* (1957), de Louis-Ferdinand Céline; *Journal d'un voleur* (1948), de Jean Genet; e *Nadja* (1928), de André Breton. Segundo ele, “esses textos funcionam, cada um a seu modo, segundo o princípio contraditório de uma narrativa dada como autobiográfica pela identidade do autor-narrador-personagem e intitulada, no caso dos dois primeiros livros, romance” (DOUBROVSKY, 2014, p. 117).

Embora proponha um pacto oximórico ou paradoxal, sua tese, contudo, nessa última abordagem, é a de que a reflexão sobre a autoficção transcende o problema dos pactos, encontrando-se no próprio funcionamento simbólico da escrita, que escapa à vontade do escritor, pois ele próprio não controla todo o processo:

As palavras com as quais essa narrativa é escrita surgem por si mesmas, umas chamando as outras por consonância, proliferam-se segundo os acasos, os encontros, os choques, inventam até mesmo pouco a pouco sua própria sintaxe, desconstruindo se necessário a sintaxe tradicional. Declarei uma vez: não escrevo meus livros. Meus livros se escrevem através de mim (DOUBROVSKY, 2014, p. 119).

Além desse argumento, que o aproxima tanto dos desenvolvimentos da linguística moderna quanto do estruturalismo literário, o autor convoca igualmente o estatuto da memória, argumentando que, independentemente do desejo de sinceridade e veracidade, nenhuma memória é completamente fiável:

Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja seu desejo de veracidade, comporta sua parte de ficção. A retrospectiva tem lá seus engodos (DOUBROVSKY, 2014, p. 121-122).

O autor conclui, convidando a psicanálise para o debate, que, após seu advento, o modelo autobiográfico perdeu validade, ou ainda, “O belo modelo autobiográfico não é mais válido” (2014, p. 123), declarando:

Houve um corte epistemológico, ou mesmo ontológico, que veio intervir na relação do sujeito consigo mesmo. Digamos para resumir que nesse meio tempo houve Freud e seus sucessores. A atitude clássica do sujeito que tem acesso, através de uma introspecção sincera, rigorosa, as profundezas de si passou a ser uma ilusão. O mesmo acontece com relação a restituição de si através de uma narrativa linear, cronológica, que desnuda enfim a lógica interna de uma vida. A consciência de si é com muita frequência, uma ignorância que se ignora (DOUBROVSKY, 2014, p. 122-123).

Segundo Doubrovsky, “reinventamos nossa vida quando a rememoramos. Os clássicos o faziam à sua maneira. Os tempos mudaram. Não se escreve mais romances da mesma forma que nos séculos XVIII ou XIX” (DOUBROVSKY, 2014, p. 124).

Nesse sentido, Gasparini afirma a autoficção como representante de uma mudança cultural, vindo “a traduzir e cristalizar as numerosas dúvidas levantadas, desde o início do século XX, pelas noções de sujeito, identidade, verdade, sinceridade e escrita do eu” (GASPARINI, 2014, p. 189). Avalia que o grande mérito da autoficção é ter relançado e estimulado a reflexão sobre os gêneros, revigorando “um debate apaixonante e apaixonado sobre os limites da literatura. A teoria dos gêneros e os critérios de literariedade” (GASPARINI, 2014, p. 181).

Lecarme considera que o maior préstimo oferecido pela autoficção é o de questionar a suposta identidade entre autor e narrador, presente nas teorizações de Lejeune sobre a

autobiografia. Recorrendo a Jacques Derrida, para quem a assinatura inventa o signatário, afirma que o nome próprio não garante a identidade narrativa “ Quando o autor de *Ecce homo* escreve o nome de Friedrich Nietzsche, nos ensina Derrida, ‘esse nome já é um falso nome, um pseudônimo e um homônimo que viria dissimular, sob a impostura, o outro Friedrich Nietzsche’” (LECARME, 2014, p. 73).

No que tange ao tema da identidade narrativa, os estudos da narratologia, ao longo do século XX, problematizaram-na. Para Genette (2004), os enunciados acerca de si mesmos são metalépticos, sendo a metalepse o dispositivo retórico pensado de um lado como figura da violação dos níveis diegéticos e, de outro lado, como possibilidade de assumir o sentido da paródia, ou seja, os enunciados acerca de si são pensados como um texto sobre outro texto.

Os estruturalistas, por sua vez, observaram o que Arthur Rimbaud já havia enunciado em carta a Georges Izambard, de 13 de maio de 1871, a saber, “o eu é um outro”, ou seja, o eu, ao tomar-se como objeto da narrativa, sofre um descentramento, tornando-se outro. Dito ainda de outro modo, o eu da enunciação, ao enunciar-se a si mesmo, fragmenta-se em outro.

Roland Barthes (1968), ao problematizar a questão da identidade narrativa e da autoria, formula a tese da “morte do autor”, afirmando que o sentido do texto não se encontra no autor, uma vez que a escritura é “a destruição de toda voz”, por ser um “composto” ou uma heterogeneidade discursiva:

[...] a escritura é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve (BARTHES, 1988, p. 65).

O problema com o qual Barthes se defronta é o do sentido do texto, que, segundo ele, não pode ser atribuído ao autor. Sendo assim, desloca para o leitor a função e o lugar em que se reúne a multiplicidade, declarando que: “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1988, p. 70).

Sua argumentação, além de interrogar a identidade narrativa em *Sarrasine* (1830), de Honoré de Balzac e em *Em busca do tempo perdido*, de Proust, dialoga com Stephané Mallarmé, que “viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de pôr a própria língua no lugar daquele que dela era até então considerado seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, 1988, p. 66). Ademais, debate também com a linguística moderna, para a qual o “‘eu’ outra coisa não é senão aquele que diz ‘eu’, a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’” (BARTHES, 1988, p.68).

Barthes retoma a problemática acerca do autor em o *Prazer do texto* (1973), argumentando que a escritura materializa o corpo do escritor por meio do prazer do texto ou do gozo sensual dos signos, sendo a escritura: “a ciência das fruições da linguagem”. Segundo o teórico, pela relação erótica que se estabelece com a escritura, “o leitor tem necessidade do autor” (BARTHES, 2002, p. 11).

É, entretanto, em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), em que se produz a confluência de seus desenvolvimentos na prática. Nesse livro, o autor apresenta a si mesmo, mas a epígrafe contém a seguinte declaração: “Tudo isto deve ser considerado como dito por um personagem de romance” (BARTHES, 2009, p. 7). Portanto, Barthes enuncia-se como personagem de ficção. O livro é dividido em duas partes, uma primeira composta por fotografias de família e de lugares de sua infância, denominadas biografemas, com curtas frases que lhe atribuem algum sentido. A segunda parte é textual, escrita em terceira pessoa. O livro é fragmentado, expressando a fragmentação subjetiva, apresentada através tanto das imagens descontínuas quanto do texto, que é composto igualmente de fragmentos que não se reúnem. Assim, ele desloca para o leitor a função de dar sentido a escritura, reunindo a heterogeneidade no ato de leitura.

É digno de nota que Lejeune publicou *Le pacte autobiographique* no mesmo ano em que foi lançado *Roland Barthes por Roland Barthes*, ou seja, em 1975, o que enuncia que não havia diálogo entre os dois teóricos e suas correntes de pensamento. O teórico da autobiografia ressuscita a autoria, ao retirar do leitor a possibilidade da dúvida no ato de leitura. O problema de Lejeune era assegurar a leitura de uma autobiografia. Embora, no pacto autobiográfico, o leitor participe deste, a identidade nominal entre autor e narrador, segundo Lejeune, imporia uma leitura unívoca.

Além da França, debates críticos acerca da autoficção também se deram na literatura espanhola, sendo um de seus expoentes Manuel Alberca. Em *El pacto ambíguo: de la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), o teórico trabalha o conceito de “pacto ambíguo”, propondo que as autoficções possam ser diferenciadas pela proximidade quer do pacto autobiográfico, quer do pacto romanesco.

O Canadá francófono tornou-se importante centro de estudos sobre a autoficção, destacando-se, entre outros, Régine Robin (1997) e Simon Harel (2006). Ambos, além de teóricos, são escritores, trabalhando a autoficção dos pontos de vista conceitual e prático. O texto autoficcional passa a ser considerado como narrativa híbrida, emergência de um paradigma contemporâneo, que expressa a mobilidade das fronteiras de gênero ou mesmo o seu desvio.

Observe-se que a derrisão inicial da crítica foi cedendo espaço para a ideia de um conceito operacional, legitimando e consolidando a autoficção quer como categoria formal, quer como gênero, configurando-se, por sua vez, pelo duplo pertencimento tanto à autobiografia quanto à ficção, convidando o leitor a um pacto ambíguo ou paradoxal ou incompatível. Além disso, a autoficção veio a configurar-se como expressão da mudança cultural ocorrida ao longo do século XX, promovida principalmente pela psicanálise. Todo esse debate crítico repercutiu tanto sobre escritores quanto a imprensa especializada, assim como o público leitor, disseminando a prática.

### 1.1.2 Autoficção no Brasil: desdobramentos e prática

No Brasil, a autoficção tornou-se fenômeno literário, disseminando-se nas duas primeiras décadas do novo milênio. Jovita Noronha, responsável por uma das mais importantes publicações sobre o tema, intitulada *Ensaio sobre a autoficção* (2014), coletânea de ensaios críticos dos mais consagrados teóricos franceses, analisa tal disseminação, atribuindo-a aos próprios agentes do sistema literário — a saber, os escritores que se apropriaram do termo para designar suas obras, o mundo acadêmico que estimula o debate, refletindo teoricamente sobre a matéria em eventos, teses e artigos e a mídia especializada, que, por sua vez, mobiliza-o em resenhas e publicações, retroalimentando o ciclo. No entanto, adverte a teórica, não há consenso acerca das definições e do uso do termo no Brasil e na França: “não há de fato consenso nem entre os críticos, nem entre os escritores que a praticam” (NORONHA, 2014, p. 8).

O termo autoficção, no Brasil, conforme já observado, foi utilizado, pela primeira vez, por Silviano Santiago, para designar sua coletânea de contos *Histórias mal contadas* (2005). O autor, além de ficcionista, é também um dos mais importantes teóricos literários da atualidade, e legitimou o vocábulo na literatura nacional por ocasião da classificação de seu livro. Em conferência proferida sobre o tema, em 2008, ocupou-se, por sua vez, do estatuto formal da autoficção.

Para pensar a autoficção, Santiago parte de seu próprio processo de criação e do reconhecimento de que os dados autobiográficos servem de alicerce na hora de idealizar e compor seus escritos, deixando-os, entretanto, contaminar pela invenção ficcional:

Ao reconhecer e adotar o discurso autobiográfico como força motora da criação, coube-me levá-lo a se deixar contaminar pelo conhecimento direto, atento, concentrado e imaginativo do discurso ficcional, da tradição ocidental,

de Miguel de Cervantes a James Joyce, para ficar com extremos (SANTIAGO, 2008, p. 174).

Com base no seu processo de escrita criativa, ele afirma o texto autoficcional como um texto híbrido, constituído pela contaminação do discurso autobiográfico pelo discurso ficcional e vice-versa:

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e o limite de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Não contam mais as respectivas purezas centralizadas da autobiografia e da ficção; são processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional e vice-versa, que contam. [...] A força criadora do eu, o que Michel Foucault chama de ressemantização do sujeito pelo sujeito, tropeça na pedra no meio do caminho que é a tradição literária ocidental (SANTIAGO, 2008, p. 174).

Em primeiro lugar, para compreender o que Santiago propõe, destaca-se o termo discurso. Por meio da categoria de discurso, o teórico enuncia que situa a problemática da autoficção no campo da linguagem, não discutindo o ficcional em oposição à referencialidade, mas o discurso ficcional e o discurso autobiográfico. Apoia-se, portanto, no campo da linguística moderna de Ferdinand de Saussure (1916), além de Émile Benveniste (1966-1974), cuja teoria da enunciação designa o discurso como produto ou produção da enunciação. Contudo, como o teórico cita *A arqueologia do saber* (1969), de Michel Foucault, revela apoiar-se também nas concepções do filósofo, sendo esse o trabalho no qual debate a função enunciativa e as formações discursivas, propondo uma análise do discurso por meio da arqueologia ou do domínio das coisas ditas.

A partir desses pressupostos, o teórico afirma que o texto autoficcional é o resultado da hibridação do discurso autobiográfico e do discurso ficcional configurando-se em um objeto diferenciado, ou seja, um objeto terceiro, com características próprias, a saber, híbrido. Ele afirma ainda que os processos de hibridação relativizam o poder das categorias puras e centralizadas, desvelando suas limitações ou os limites dos gêneros. Essa relativização do poder ou o descentramento dos gêneros abre, por sua vez, novas possibilidades de trabalho para o escritor e, por conseguinte, novas perspectivas de leituras ou leituras com mais complexidade.

Ele considera textos híbridos tanto *Histórias mal contadas* quanto *Em liberdade* (1981) e *O falso mentiroso, memórias* (2004), que, em conjunto, compõem o seu “exercício da literatura do eu” (SANTIAGO, 2008, p. 173), revelando, portanto, que vinha trabalhando dentro dessa perspectiva desde os anos 1980. Por considerá-los textos híbridos, argumenta que evitou designá-los romance. No entanto, não os classificou de autoficções, pois ainda não havia tido a

felicidade de se deparar com o neologismo de Serge Doubrovsky, assim como com o estudo de Vincent Colonna, que ele considera indispensável. Enunciando, ainda, que não se restringe às determinações de gênero, classificou *Em liberdade* de “uma ficção de”, segundo ele, “para desagrado dos editores, que preferem o ramerrão do gênero” (SANTIAGO, 2008, p. 175), e *Falso mentiroso, memórias*, por sua vez, o autor designou de memórias, tendo essa categoria “boa tradição ficcional entre nós” (SANTIAGO, 2008, p. 175).

Ademais, o autor critica o discurso autobiográfico per se, que considera “tão proteiforme como cameleão. E tão escorregadio quanto mercúrio, embora carregue um tremendo legado na literatura brasileira e ocidental” (SANTIAGO, 2008, p. 174). Além disso, distingue o discurso autobiográfico do confessional, entendendo esse último como herdeiro tanto da tradição romântica no campo da literatura quanto da tradição e ética religiosa. Afirma que o discurso confessional está ausente de seus escritos, ou ainda, está ausente “a expressão despudorada e profunda dos sentimentos e emoções secretos, pessoais e íntimos, julgados como os únicos verdadeiros por tantos escritores de índole romântica” (SANTIAGO, 2008, p. 174).

Por meio de uma pequena narrativa autoficcional, Santiago dá consistência tanto às suas formulações acerca da autoficção quanto à crítica ao autobiográfico per se. Conta que, desde a infância, já era “autoficcionalmente” sincero, quando, obrigado a se confessar ao padre-confessor, inventava uma infância “menos pecaminosa”, sendo que “essas mentiras, ou invenções autobiográficas, ou autoficções, tinham estatuto de vivido, tinham consistência de experiência”, afirmando, assim, que os “fatos autobiográficos fabulam” (SANTIAGO, 2008, p. 176-177).

Destaque-se que, nessa pequena narrativa, o teórico, além de apresentar uma concepção de sujeito, formula uma acepção do estatuto de verdade e de realidade, na qual a experiência e os fatos reais são atravessados e construídos não somente pela linguagem, mas também e, sobretudo, pelas falas e fabulações, ou seja, pela subjetividade. Desse modo, a realidade fática, sofrendo os efeitos da subjetividade, torna-se híbrida, ou seja, torna-se fruto da mescla entre o real e o imaginário. Ora, esse entrelugar, altera, do ponto de vista ontológico, a própria concepção de sujeito e de *eu* e, no campo da literatura, por sua vez, as fronteiras que normatizam os gêneros.

A partir disso, Santiago entende que a verdade se constrói na relação dialética com a alteridade, tratando-se, no campo da literatura, do leitor, a quem é atribuída a função de construir a verdade através do ato de leitura. Cabe ao leitor preencher “os brancos e os vazios de que é também feito um texto literário, aliás, não tenhamos dúvida, qualquer texto, que o diga

o psicanalista” (SANTIAGO, 2018, p. 177). A verdade, desse modo, não está explícita em uma narrativa ficcional, necessitando do leitor para lê-la:

As histórias, todas elas, eu diria num acesso de generalização, são mal contadas por que o narrador independentemente do seu desejo consciente de se expressar dentro dos parâmetros da verdade, acaba por se surpreender a si e pelo modo traiçoeiro como conta sua história. [...] A boa literatura é uma verdade bem contada... pelo leitor... que delega a si, pelo ato de leitura, a incumbência de decifrar uma história mal contada pelo narrador (SANTIAGO, 2008, p. 177).

Assim, afirma em consonância com as concepções psicanalíticas acerca da divisão do eu entre um eu consciente de si e um outro inconsciente e, ainda, em desacordo com as formulações clássicas acerca da autobiografia, incluindo as de Lejeune, que o desejo consciente de sinceridade se vê traído pelo desejo inconsciente, que surpreende o narrador, revelando, pelos vazios, silêncios e esquecimentos, a possibilidade de uma outra enunciação, que cabe ao leitor ler. Nessa perspectiva, todas as histórias são mal contadas, mentirosas ou ficcionais.

Sua argumentação o encaminha para o paradoxo da verdade poética, apresentado por meio de uma frase em um desenho de Jean Cocteau, “*Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité*”<sup>9</sup>, e de um fragmento de “Sem aviso”, de Clarice Lispector:

Comecei a mentir por precaução, e ninguém me avisou do perigo de ser precavida, e depois nunca mais a mentira descolou de mim. E tanto menti que comecei a mentir até a minha própria mentira. E isso — já atordoada eu sentia — era dizer a verdade. Até que decaí tanto que a mentira eu a dizia crua, simples, curta: eu dizia a verdade bruta (LISPECTOR, 1978, p. 26).

Santiago pede licença para elucidar ou glosar:

Permitam-me a glosa. O sujeito em primeira pessoa começou a mentir por prudência e cautela e, como a realidade ambiente o incitava a ser prudente e cauteloso, continuou mentindo descaradamente. E tanto mentia, que já mentia sobre as mentiras que tinha inventado. E a tal ponto mente, que a mentira se torna o meu modo mais radical de ser escritor, de dizer a verdade que lhe é própria, de dizer a verdade poética (SANTIAGO, 1979, p. 179).

Assim o autor, além de afirmar um discurso híbrido, enuncia, por meio de pressupostos e concepções acerca das teorias da enunciação e do discurso, que o efeito de veracidade do narrado deve ser extraído do próprio texto, deslocando a discussão acerca da verdade tanto para a verossimilhança quanto para a problemática da verdade poética. Esta, por sua vez, não se encontra explícita no texto, devendo ser ressemantizada pelo leitor no ato de leitura.

---

<sup>9</sup> Tradução minha: “Sou uma mentira que diz sempre a verdade”.

Santiago não discute a problemática da autoficção pelo viés dos pactos, privilegiando o ato de leitura e acentuando que o discurso híbrido exige mais desse ato, entre outras razões, por suscitar a dúvida, afirmando: “não sou escritor que busca minimizar o trabalho do leitor; em geral, o complico” (SANTIAGO, 2008, p. 173). Subscreve, ainda, um verso de *Assim falou Zaratustra* (1883), de Friedrich Nietzsche: “odeio todos os preguiçosos que lêem” (NIETZSCHE, *apud*, SANTIAGO, 2008, p. 173).

Nessa mesma conferência, o teórico compreende a escrita autoficcional dentro do campo da “moderna literatura do eu” (SANTIAGO, 2008, p. 175). Tal entendimento é reafirmado em entrevista concedida a Anna Faedrich Martins, em 2014:

Quero dizer que Doubrovsky criou o vocábulo e o conceito a fim de normatizar importante filão da literatura modernista e contemporânea (independente de nacionalidade). Parabéns a ele. Se por acaso você conhece minha obra crítica, terá observado que, desde o início dos anos 1980, acentuava o fato de que grande parte da ficção modernista brasileira tinha sido escrita numa mescla de escrita autobiográfica e escrita ficcional. [...] Dava exemplos contundentes. Por exemplo, o fato de Lins do Rego ter escrito *Menino de engenho* e também publicado, ao final da carreira, um repeteco da trama, *Meus verdes anos*, agora considerando o volume como de memória. O mesmo acontece — e paro por aqui os exemplos — com Oswald de Andrade. Compare *Memórias sentimentais de João Miramar* (ficção) e *Sob as ordens de mamãe* (autobiografia) (SANTIAGO, *apud*. MARTINS, 2014, p. 253).

Além de sua produção ficcional, o autor se refere a sua obra ensaística, na qual desvela a escrita híbrida na ficção modernista brasileira desde os anos 1920, afirmando que a autoficção veio a nomear e formalizar grande parte da produção literária modernista e contemporânea que se encontrava sem normatização, independentemente da nacionalidade.

Note-se, ainda, que, para Santiago, o texto híbrido é expressão do “entrelugar”, tendo sido essa noção elaborada em “O entrelugar do discurso latino-americano” (1971). Portanto, a autoficção, além de ser um texto híbrido entre o discurso autobiográfico e o ficcional, realiza-se também, conforme seu artigo de 1971, “entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão — ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropófago da literatura” (SANTIAGO, 2019, p. 37).

Logo, a autoficção como expressão modernista e de seus ideais antropófagos expressa a rebelião contra as purezas centralizadas da autobiografia e da ficção, subvertendo os gêneros. O autor tem experimentado diferentes hibridações, na busca da expressão singular. Em seu romance *Machado* (2014), mistura ensaio crítico e ficção.

Ademais, pode-se dizer que a autoficção se rebela não somente contra os gêneros, mas também contra o cânone. Maria Eunice Moreira (2003) em seu diálogo com teóricos que se ocuparam do tema do cânone, tais como Harold Bloom, Ernst Robert Curtius e Wendel Harris,

considera que, apesar deste possibilitar a recuperação de uma história das histórias da literatura, propiciar a legitimação do discurso sobre a literatura e revelar as instituições nas quais ela própria se aloja, ele é, por outro lado, sempre seletivo, pois “define as pautas de leitura e interpretação porquanto define modelos e estabelece critérios de valorização” (MOREIRA, 2003, p. 94).

Outros teóricos brasileiros têm abordado a autoficção em tópicos de livros, esse é o caso da eminente crítica literária Leyla Perrone-Moisés, que dedica um capítulo ao tema em *Mutações da literatura no século XXI* (2016). Perrone-Moisés situa sua abordagem na apresentação fenomênica da prática, não se ocupando de refletir ou problematizar a autoficção como categoria formal. Além disso, não se refere à produção literária nacional, mencionando somente obras literárias estrangeiras e, em sua maioria, francesas.

A autora situa a autoficção na tradição do romance autobiográfico, sem considerá-la novo gênero, destacando o termo, que considera uma “bela invenção”, vindo a substituir “com eficácia [...] perífrases anteriormente utilizadas: ‘biografia romanceada’, ‘ficção autobiográfica’, ‘romance inspirado em fatos reais’” (MOISÉS, 2016, p. 209). Quer dizer que, diferentemente de Santiago, Perrone-Moisés não pensa o objeto autoficção como invenção, nem como bela invenção, refere-se somente ao vocábulo.

Analisando obras francesas, divide as autoficções em dois grupos, de acordo com a posição na qual o eu se enuncia, ou seja, se o eu se volta para si próprio ou se destina à alteridade. Em um primeiro grupo, reúne as autoficções que são apenas o cultivo narcisista do eu, obras de autoexposição, que se caracterizam por serem “apenas auto e não ficções” (MOISÉS, 2016, p. 209). Em um segundo grupo, encontram-se aquelas narrativas cuja narração de episódios de vida serve-se da matéria memória, abrindo-se ao leitor imaginativamente. Segundo a autora, pode-se ler nessas últimas o “cuidado de si”<sup>10</sup>, tal qual postulado por Michel Foucault em sua releitura dos filósofos gregos. Nesse sentido, segundo a autora, a escrita de si não se restringiria à exibição do pequeno eu, mas poderia ser uma busca de respostas ou sentido para a existência.

Pertencem ao primeiro grupo *La honte* (1997), de Annie Ernaux e *A vida sexual de Catherine M* (2001), de Catherine Millet; no segundo grupo, encontram-se, entre outros títulos,

---

<sup>10</sup> A concepção de cuidado de si foi formulada por Foucault em *Hermenêutica do sujeito* (1981-1982). O filósofo interroga-se sobre a origem da confissão e das técnicas confessionais cristãs, remontando-a à Grécia helênica, ao diálogo entre Sócrates e Alcibíades, no *Banquete*, do qual deriva a noção de cuidado de si. A partir disso, desenvolve a ideia de que o sujeito pode interpretar a si mesmo através do dispositivo do diálogo com alguém. Articulação que o faz matizar suas críticas em relação à psicanálise.

*O amante* (1984), de Marguerite Duras, *Le Miroir qui revient* (1985), de Alain Robbe-Grillet e *L'Acacia* (1989), de Claude Simon.

Perrone-Moisés analisa também a obra do norueguês Karl Ove Knausgård, de polêmico título *Minha luta* (2009-2011), a qual, além da identificação autor-narrador-personagem, mantém os nomes reais de seus filhos, esposas e demais familiares tornados personagens, esmiuçando a intimidade da família, o que, por sua vez, trouxe-lhes problemas. A narração pormenorizada de muitos e pequenos detalhes o levou a ultrapassar três mil páginas, divididas em seis volumes. O narrador apresenta-se, no primeiro volume, da seguinte maneira: “Hoje é dia 27 de fevereiro de 2008. São 23h43. Eu, Karl Ove Knausgård, nasci em dezembro de 1968, portanto, no instante em que escrevo, tenho trinta e nove anos de idade” (KNAUSGÅRD, *apud* MOISÉS, 2014, p. 211).

Observe-se, do ponto de vista formal, os preceitos de Doubrovsky para a narrativa autoficcional, ou seja, além da identidade autor-narrador-personagem, a narrativa não se dá em retrospectiva, mas a estratégia temporal visa à simultaneidade do vivido e da escritura.

A teórica considera a obra “autoficção bem-sucedida”, afirmando que se trata da “fala do eu transposta numa forma original de ficção”, na qual o narrador trata o personagem Knausgård objetivamente, expondo suas fraquezas e dúvidas, “não é a fala do eu vaidoso e autocomplacente, mas de um eu que se busca e se auto-questiona com honestidade” (MOISÉS, 2014, p. 212).

Outro teórico que dedica um capítulo à autoficção é Karl Erik Schöllhammer, cujo mérito consiste em reunir e comentar a produção literária nacional contemporânea, em *Ficção brasileira contemporânea* (2009). Ele constata, no início do novo milênio, a “revalorização das estratégias autobiográficas na ficção brasileira” (SCHÖLLHAMMER, 2009, p. 107), encontrando-se, dentre tais estratégias, a autoficção e as autobiografias fictícias.

Sobre as autobiografias fictícias, ele ressalta que cenário autobiográfico tem apenas a finalidade de dar mais consistência à ficção, citando *O segundo tempo* (2006), de Michel Laub, *Duas tardes* (2002), de João Anzanello Carrascoza e *Galiléia* (2008), de Ronaldo Correia de Brito. Sobre as autoficções, acentua que, diferentemente da tradição autobiográfica, elas tendem “a diluir a dicotomia entre a ficção e não ficção, e conseqüentemente, o compromisso com a sinceridade confessional” (SCHÖLLHAMMER, 2009, p. 107). Destaca duas obras como exemplares, a saber, *O falso mentiroso, memórias* (2004), de Silviano Santiago e *O filho eterno* (2007), de Cristovão Tezza.

Segundo o teórico, em *O filho eterno*, a narrativa não somente revela a realidade de um pai com um filho com síndrome de Down, mas, também, abre-se para uma dimensão ética, na

qual, além da encenação do eu diante dessa realidade, ganha amplitude a perspectiva de retrato de geração. Analisa, ainda, que não se trata de um romance no sentido clássico, pois trabalha com material autobiográfico, porém tampouco é uma autobiografia, podendo ser lido como uma “ficção que se aproxima da experiência de vida” (SCHÖLLHAMMER, 2009, p. 109).

*Falso mentiroso, memórias*, por sua vez, traz o narrador em primeira pessoa, que conta a vida de um personagem chamado Samuel Carneiro de Souza, o qual possui múltiplas identidades, sendo uma delas coincidente com a do autor. A narrativa joga com índices e sinais ora autobiográficos, ora ficcionais e, inclusive, inverossímeis, sugerindo, segundo o crítico, que toda sinceridade é suspeita. Assim, “brincando com o jogo de espelhos [...] entre o sujeito que dá origem ao texto e aquele que surge como efeito do discurso, o autor desconstrói identidades discursivas” (SCHÖLLHAMMER, 2009, p. 108).

João Gilberto Noll recebe pelo crítico tratamento à parte. Embora duas de suas últimas obras tenham “forte presença autobiográfica”, a saber, *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lorde* (2004), partindo de uma “referencialidade circunstancial” que une autor e narrador, podendo ser designadas autoficções, ambas as narrativas seguem as características singulares das demais obras do autor, ou seja, fluxo de consciência, fragmentação da narrativa e despreocupação com a linearidade e a verossimilhança. Assinala, ainda, nessas duas obras a estratégia de duplicação das identidades, na qual “a própria figura do autor é colocada em questão” (SCHÖLLHAMMER, 2009, p. 111).

O teórico observa ainda uma outra tendência da autoficção, que é a da valorização da experiência própria, tirando proveito dos interesses “voyeuristas do leitor” por meio de “encenação da intimidade mais flagrante”, convertendo-se em “exibicionismo performático que apela para o lado mais espetacularizado da cultura midiática” (SCHÖLLHAMMER, 2009, p. 111). O crítico, no entanto, não menciona obras que correspondam a tal descrição, mas considera que “esse uso particular da autoficção se aproxima da demanda de realidade, que já foi verificada nas diferentes versões de novos realismos”, incluindo o hiper-realismo (SCHÖLLHAMMER, 2009, p. 109). Ele refere, ademais, que essa tendência estaria na “contramão” do que foi anunciado pelo estruturalismo literário, sobretudo por Roland Barthes, no que concerne à “morte do autor”.

Perrone-Moisés e Schöllhammer, apesar de não compartilharem os mesmos pressupostos, constatarem tendências semelhantes na prática autoficcional, uma delas sendo a vertente narcisista, e outra, a que se dirige à alteridade. Perrone-Moisés, apesar de não analisar obras brasileiras, distingue, nas mencionadas, as que são apenas o cultivo narcisista do eu, obras de autoexposição, que se caracterizam por serem apenas auto e não ficções, e um segundo

grupo, cuja narração de episódios de vida se serve da matéria memória, abrindo-se ao leitor e ao “cuidado de si”. Schöllhammer distingue as autoficções que se ocupam somente da valorização da experiência própria, que tiram proveito dos interesses voyeuristas do leitor por meio da encenação da intimidade, convertendo-se em exibicionismo performático e narcisista, e uma segunda tendência, a qual se abre para uma dimensão ética e a alteridade.

Mais relevante tem sido a problematização da autoficção em teses, dissertações e artigos acadêmicos. Eurídice Figueiredo (2010) é uma das autoras com significativa contribuição, ocupando-se de narrativas autoficcionais femininas que abordam a sexualidade. A teórica destaca em sua pesquisa a proliferação de narrativas de escritoras mulheres que colocam em cena a sexualidade ou a vida sexual em primeira pessoa, em textos autoficcionais.

Em artigo de 2010, examinando o campo literário em língua francesa, a teórica analisou obras da escritora francesa Christine Angot e da canadense Marie-Sissi Labrèche. Em 2013, ampliando seu *corpus*, ela publicou *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*, em que examina obras de escritoras brasileiras, tais como: Adriana Lisboa, Conceição Evaristo, Nélide Piñon e Tatiana Salem Levy.

Para a teórica, a autoficção é um novo gênero, que desvanece as fronteiras entre a autobiografia e a ficção, substituindo o romance autobiográfico ao inovar formatos:

A maneira de construir e encarar as categorias de autobiografia e ficção sofreu grandes transformações nos últimos 30 anos, e hoje as fronteiras entre elas se desvaneceram. A autoficção é um gênero que embaralha as categorias de autobiografia e ficção de maneira paradoxal ao juntar [...] duas formas de escrita que, em princípio, deveriam se excluir. Apesar de todos saberem que o escritor sempre se inspirou (também) em sua própria vida, a ficção foi o caminho trilhado pelo romance ocidental para se firmar ao longo da História. Como o romance autobiográfico foi, tradicionalmente, considerado um filho bastardo, um híbrido, que quase sempre mereceu o desprezo da crítica, a autoficção acabou por ocupar esse lugar, embora com formatos inovadores. A contemporaneidade assiste, assim, ao surgimento de novos tipos de escritas de si, descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem “eu” sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde (FIGUEIREDO, 2010, p. 91).

Observe-se que Figueiredo, ao considerar as autoficções escritas de si contemporâneas, está atribuindo à autoficção as funções que Michel Foucault (1983) atribuiu a essa noção. O filósofo, a partir da leitura das epístolas de Sêneca ou *Cartas de um estóico* (64 d.C), compreende as “escritas de si” associadas à ideia de “cuidado de si”, atribuindo-lhes a função de diálogo, por meio do qual o sujeito pode interpretar a si mesmo.

Luciana Hidalgo (2013), considera, por sua vez, que a categoria da autoficção, apesar dos muitos esforços de definição, segue imprecisa ou “flou”, quer dizer, “flutuante entre a

prática dos autores e o olhar científico dos teóricos, entre a leitura referencial e a leitura ficcional, entre o eu real e o eu fictício” (HIDALGO, 2013, p. 219). Note-se que ela utiliza a noção de “entrelugar”, de Silviano Santiago, mas, diferentemente dele, considera a definição da autoficção imprecisa, embora atribua essa imprecisão à própria complexidade da categoria, conforme argumenta, “a complexidade do neologismo não permite unanimidade” (HIDALGO, 2013, p. 219).

A autora apresentou, em artigo de 2013, as mais relevantes produções autoficcionais nacionais. Ela inicia a compilação por Silviano Santiago, com *Histórias mal contadas*, analisando um dos contos do livro, “Vivo ou morto”, no qual o autor apenas insinua sua identidade, em uma espécie de *private joke* perceptível ao leitor. Em certo momento, o personagem diz: “Meu corpo estava a leilão na praça norte-americana. Valia vinte mil dólares. Quem dá mais? Façam seu jogo, senhores! Meu codinome estava a descoberto: Santiago” (HIDALGO, 2013, p. 220-221).

A segunda autora a designar seu romance de autoficção foi Tatiana Salem Levy, em *A chave da casa* (2007), optando por narração em primeira pessoa, mas sem nomear a protagonista. Ambos os autores em questão assumem suas histórias como pessoais em entrevistas, no *press release* da editora e nos paratextos dos livros. Além desses, Hidalgo destaca, ainda, Gustavo Bernardo, em *O gosto do apfelstrudel* (2010), outro escritor que é profundo conhecedor de teoria literária, assim como os dois anteriormente citados.

Hidalgo menciona também obras que não receberam a designação de autoficção, mas nas quais é possível detectar traços autoficcionais, tais como: *Capão pecado* (2005), de Ferréz; *Todos os cachorros são azuis* (2008), de Rodrigo de Souza Leão e *Diário da queda* (2011), de Michel Laub. Ela observa que se trata de autoficções anominais ou nominalmente indeterminadas, mas com brechas que sugerem um caminho em direção à identidade onomástica.

Das obras que seguem os preceitos de Doubrovsky, ou seja, que apresentam a identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, Hidalgo destaca *O gosto do apfelstrudel* (2010), de Gustavo Bernardo. No romance, o escritor serve-se conscientemente do termo “autoficção” para ficcionalizar os últimos dias do pai em coma.

Entre os romances que sugerem algum tipo de desdobramento do *eu* do autor, um dos exemplos é *Ribamar* (2010), de José Castello. Segundo a teórica, embora o autor alegue não o ter escrito sob o signo da autoficção, ele nomeia seu personagem principal, ele próprio, José, do início ao fim, sem hesitação. “*Ribamar é um livro-luto*. José, o filho, escreve em primeira

pessoa uma espécie de carta-romance endereçada ao pai Ribamar, já falecido. Ao fazer o luto por meio da escrita, ele se escreve, a si próprio” (HIDALGO, 2012, p. 225).

A teórica destaca que, na autoficção brasileira, assim como na francesa, temas como o luto e as questões de filiação são os mais presentes. Nesse sentido, encontram-se os já citados *A chave da casa*, *O gosto do apfelstrudel* e *Ribamar*. Ela acrescenta à lista *O filho eterno* (2007), de Cristóvão Tezza. Paradoxalmente, *O filho eterno* é um “livro-luto” a partir do nascimento do filho do escritor, com Síndrome de Down. Nele são trabalhadas as angústias de pai, a vida profissional sem saída, a doença do filho. “Há frases iniciadas na primeira pessoa e terminadas na terceira. Todo um jogo pontuado por uma sutileza muito bem construída, que revela um diálogo íntimo ao mesmo tempo lúcido e quase esquizofrênico entre eu e ele” (HIDALGO, 2008, p. 228).

Kelley Baptiste Duarte é outra estudiosa que apresenta tese sobre a autoficção, analisando a obra da importante teórica e autoficcionista canadense Régine Robin. Robin, cujo livro *Memória Saturada* (2016) foi recentemente publicado no Brasil, defende a ideia de que a autoficção permite a escrita de memórias, mas, certamente, não no modelo autobiográfico. Segundo Duarte, a autoficção se configura em novo gênero, definindo-se pelo seu caráter de hibridismo e mobilidade, entrecruzando características genéricas, revelando “a porosidade das fronteiras entre realidade e ficção” (DUARTE, 2010, p. 86).

Note-se que a falta de consenso acerca da definição da autoficção, veio ao longo do debate, no Brasil, dirimir-se na caracterização de seu caráter híbrido, isto é, situando-a no “entrelugar” do discurso autobiográfico e do ficcional, conforme Silviano Santiago.

## 1.2 AS TEORIAS DO EU NA PSICANÁLISE

Freud, em artigo de 1917 intitulado “Uma dificuldade da psicanálise”, apresenta a teoria psicanalítica como a causadora da terceira ferida narcisista da humanidade. A primeira grande afronta contra o amor próprio foi desferida por Copérnico e sua teoria heliocêntrica, descentrando a Terra e, portanto, o próprio homem, da posição de eixo, de centro do universo, relegando-o à pequena partícula de um sistema que gira em torno de um astro maior. O segundo golpe foi dado por Darwin e sua teoria da evolução das espécies, subtraindo do homem sua aparente superioridade em relação aos outros animais, revelando-lhe não ser ele moldado à imagem e semelhança de Deus, mas à semelhança dos símios. O terceiro grande golpe foi desferido pela própria psicanálise, com sua teoria do inconsciente,

que veio a descentrar o eu do lugar das certezas acerca de si mesmo. Assim, “o Eu não é senhor em sua própria casa” (FREUD, 2010, p. 251).

O conceito freudiano de inconsciente provocou uma mudança paradigmática na concepção de subjetividade humana, comparável à revolução copernicana, ao descentrar o eu do lugar de saber e de certezas acerca de si mesmo, desvelando a divisão subjetiva e a consequente perda da noção de unidade do eu. Dito de outro modo, a psicanálise veio a interrogar a ideia de um eu como centro do sujeito e de um eu que toma consciência de si através da razão, interrogando, portanto, o racionalismo do cogito cartesiano, “o penso, logo sou”, com o qual René Descartes, diante das incertezas quanto à realidade objetiva do mundo, afirmou a certeza na subjetividade e no pensamento racional. Assim, a subjetividade, desde Freud, deixa de ser um todo unitário, identificado com o eu e com a consciência, para se tornar uma realidade fragmentada e em conflito. Não somente a realidade objetiva escapa ao eu, mas também sua própria realidade subjetiva.

Desse modo, a psicanálise não se define como disciplina do eu, uma vez que o eu está associado à consciência; sendo assim, é a divisão subjetiva e o inconsciente o objeto da psicanálise. Freud, tampouco ocupou-se em formular o eu em suas primeiras elaborações, embora, em carta a Wilhelm Fliess, de 6 de dezembro de 1896, conhecida pelos comentadores como “Carta 52”, na qual surge, por primeira vez, a ideia de um aparelho psíquico, o eu apareça designado, qualificado de “eu oficial” e associado à instância pré-consciente. Esse modelo inspirou as formulações de *A interpretação dos sonhos* (1900), apesar de que, neste, o eu já não figure. O estatuto do eu na psicanálise permanece difuso até *Introdução ao narcisismo* (1914), estando nessa elaboração o seu mais importante desenvolvimento, portanto, associado a essa noção.

Em *A interpretação dos sonhos*, Freud apresenta a descoberta ou o *insight*<sup>11</sup> do inconsciente por meio da análise de sonhos próprios e de seus pacientes, afirmando que o sonho “deve ser inserido no contexto da vida psíquica [...] ato psíquico de pleno valor; sua força motriz é sempre um desejo a ser realizado” (FREUD, 2019, p. 583). Portanto, os sonhos não são apenas atividades somáticas, mas manifestações psíquicas plenas de sentido, manifestações do inconsciente.

---

<sup>11</sup> No prólogo à terceira edição inglesa de *A interpretação dos sonhos*, ou seja, passados trinta anos de seu lançamento, Freud declara: “Este livro [...] contém, ainda de acordo com meu julgamento atual, a mais valiosa de todas as descobertas que tive a felicidade de fazer. Um insight como este acontece a alguém apenas uma vez na vida”.

Freud concebe um aparelho psíquico dividido em instâncias ou sistemas, a saber, o Inconsciente<sup>12</sup> e o Pré-Consciente/Consciente. O Pré-Consciente também é um sistema inconsciente, mas, como é formado pelas “representações-palavras”, seus pensamentos e ideias podem tornar-se conscientes ou ter acesso à consciência, diferentemente dos conteúdos do Inconsciente. Quanto à consciência, ela não é definida como um sistema, mas como uma qualidade.

O aparelho psíquico assim descrito estratifica e organiza traços de memória nele inscritos, desde seu ingresso no aparelho, na condição de signos de percepção, até sua organização em representação-coisa e representação-palavra. Nesse sentido, Luiz Alfredo Garcia-Roza afirma que o aparelho psíquico, para Freud, é principalmente um aparelho de memória: “é pela memória ou enquanto memória que o aparato anímico se constitui” (GARCIA-ROZA, 1993, p. 34). Lacan, por sua vez, acentuará seu aspecto de aparelho de linguagem, assim como o fato de ele não estar associado a lugares anatômicos, mas, ao contrário, a localidades simbólicas, permanecendo no terreno da *psyche*, e não no da neurologia.

Quanto ao sonho, seu sentido está articulado à realização de desejos. Os desejos a serem realizados pelo sonho, em primeiro lugar, são desejos inconscientes e, ainda, desejos inconscientes sexuais infantis. Freud agrega a essa articulação a tese da sexualidade infantil, associando-a à descoberta do complexo de Édipo:

Segundo minhas experiências já numerosas, os pais exercem o papel principal na vida psíquica de todas as crianças que mais tarde desenvolvem uma psicose, e a paixão por um e o ódio pelo outro dos pais são elementos do acervo imutável do material de impulsos psíquicos formado naquela época e tão significativo para a sintomatologia da neurose posterior. Não creio, porém, que os psicoseuróticos se distingam tanto dos indivíduos que permaneceram normais [...] é muito mais provável, e isso é apoiado por observações ocasionais em crianças normais, que esses desejos afetuosos ou hostis nos mostram apenas de modo ampliado algo que ocorre com nitidez e intensidade menores na psique da maioria das crianças. Para apoiar essa descoberta, a Antiguidade nos deixou uma lenda cuja eficácia penetrante e universal só se torna compreensível se admitirmos uma universalidade semelhante da precondição da psicologia infantil acima discutida. Refiro-me à lenda de Édipo rei e ao drama homônimo de Sófocles. [...] Todos éramos talvez predestinados a voltar nosso primeiro impulso sexual para a nossa mãe e nosso primeiro ódio e desejo violento contra o pai; nossos sonhos nos convencem disso (FREUD, 2010, p. 301-303).

O pai da psicanálise enuncia, portanto, que é a criança que habita o Inconsciente. Dito de outro modo, o Inconsciente é a morada da dimensão desejante do sujeito, assentada a partir

---

<sup>12</sup> Freud diferencia Inconsciente com letra inicial maiúscula e inconsciente com letra inicial minúscula, reservando a primeira grafia para a designação da instância ou sistema psíquico.

da relação da criança com os pais e com a sexualidade infantil, constituindo um “mundo arcaico de vastas emoções e pensamentos imperfeitos”<sup>13</sup> (FREUD, 2019, p. 88). Dentre os desejos, Freud designa como os principais o incesto e o parricídio, que, embora não possam tornar-se conscientes, pugnam por se expressar e o fazem através dos sonhos, dos sintomas, dos esquecimentos, dos lapsos e atos falhos. São esses considerados manifestações do Inconsciente e, portanto, de desejos reprimidos<sup>14</sup>, que precisam ser decifrados ou interpretados, tal qual os hieróglifos do Egito antigo. Assim, a psicanálise constitui-se como a teoria e a prática do deciframento da verdade do desejo.

Segundo Freud, o fato de o sonho “não ser percebido como desejo e suas muitas peculiaridades e absurdos, são devidos à influência da censura psíquica que sofreu ao se formar” (FREUD, 2019, p. 583). A censura exercida, nesse momento de sua formulação, pelo Pré-Consciente não permite que os desejos e os pensamentos oníricos ou latentes a eles associados tornem-se conscientes. Essa censura, que posteriormente será designada como repressão ou recalque, é a responsável tanto pela deformação dos pensamentos oníricos em sonhos absurdos quanto pela formação do sintoma.

Garcia-Roza (1993) explicita que o Inconsciente se enuncia por “uma fala que é vivida [...] como estranha, lacunar, sem sentido (GARCIA-ROZA, 1993, p. 210). Lacan observa que os mecanismos descobertos por Freud na análise dos sonhos e dos sintomas, que correspondem aos mecanismos de funcionamento do Inconsciente, condensação e deslocamento, são respectivamente as figuras de linguagem que se tornam conhecidas, a partir da linguística moderna, por metáfora e metonímia. Jacques Derrida (1967) lê, nessa articulação, que o sonho é uma escritura, um texto cifrado, que se forma para ser lido e decifrado.

É digno de nota que o inconsciente freudiano não é um caos, nem o lugar do mistério ele é, pelo contrário, organizado, regido pelas leis do princípio do prazer, que, por sua vez, opõe-se ao princípio de realidade. Segundo Denise Maurano: “O inconsciente tal como proposto por Freud refere-se à manifestação não de uma irracionalidade presente no psiquismo, mas de um modo de operar que se baseia numa lógica estruturada, ainda que não afeita aos ditames da racionalidade consciente” (MAURANO, 2014, p. 54).

Embora a psicanálise se tenha configurado em uma crítica ao racionalismo cientificista, Freud, sendo um homem de seu tempo, visou a um projeto científico para a psicanálise. Segundo Renato Mezan (1982), Freud buscou conciliar as chamadas ciências do espírito,

<sup>13</sup> Essa frase, citada por Freud, é atribuída a Haverlock Ellis, em *The stuff that dreams are made of*.

<sup>14</sup> São admitidas duas traduções para a palavra alemã *Verdrängung*, tornada conceito psicanalítico por Freud, a saber, repressão ou recalque.

*Geisteswissenschaften*, que se diferenciavam das ciências da natureza, *Naturwissenschaften*, propondo uma psicologia científica. Garcia-Roza (1993) destaca que o emprego do termo composto, aparelho psíquico, enuncia o duplo espaço de pertencimento da psicanálise, de um lado, a tradição filosófica por meio de *psyche* e *Seele*, ambos designando alma, e, de outro lado, *Apparat*, um termo oriundo da mecânica. Freud empregou alternadamente aparelho psíquico (*psychischer Apparat*) e aparelho anímico (*seelischer Apparat*), porém o anímico difere “do gosto da ciência da época” (GARCIA-ROZA, 1993, p. 153).

Sobre o termo aparelho psíquico, Kaufmann (1996) o define a partir do vocábulo alemão *Apparat*, associando-o à ideia “de lugar, de espaço, de localização, de processo, de funcionamento, de conjunto, de sistema, de modelo, de máquina” (KAUFMANN, 1996, p. 45). Além disso, o autor associa o aparelho freudiano à lanterna mágica utilizada por Marcel Proust nas primeiras páginas de *Em busca do tempo perdido*, tratando-se de um modelo que serve para representar uma realidade:

Proust mostra, com a lembrança de infância de uma lanterna mágica, o que pode ser um aparelho que reúne, por meio de uma operação técnica mínima a percepção do espaço externo, a fala e o discurso de um outro, o devaneio ou a imaginação que constituem o tempo psíquico. [...] A lanterna mágica do jovem Proust se parece com os aparelhos ópticos que servem de modelo ao aparelho psíquico apresentado por Freud em 1900 (KAUFMANN, 1996, p. 46).

O conceito de inconsciente teve, além de sua história, uma pré-história, que participou de sua formulação, à qual os comentadores se referem como pré-psicanalítica, pois são anteriores *A interpretação dos sonhos*. Essa pré-história contém a trajetória que levou Freud à dedução do conceito de inconsciente, e revela que este foi forjado não somente a partir dos sonhos, mas também por meio da clínica da histeria.

Em *Estudos sobre histeria* (1895), obra escrita em coautoria com Joseph Breuer, são apresentados cinco casos clínicos, sendo o mais memorável o da jovem Anna O., paciente de Breuer, vítima de graves sintomas histéricos. Nesse estudo, os médicos vienenses atribuem a causa da histeria a um trauma sexual precoce, um episódio de sedução por parte de um adulto abusador, que produz uma dissociação da consciência, fazendo com que a paciente não recorde o ocorrido, que, todavia, expressa-se através do sintoma.

Freud, que havia estudado com Jean Martin Charcot em Paris, o grande clínico da histeria no século XIX, Chefe do Serviço de Patologias do Sistema Nervoso do Hospital Salpêtrière, já conhecia a relação da histeria com a sexualidade, assim como as teses de Alfred Binet e Pierre Janet acerca da dissociação da consciência na histeria. O que distingue a

abordagem vienense da francesa é a gênese traumática da histeria e o método de tratamento empregado. Os franceses trabalhavam com a hipnose e a sugestão, e os vienenses vieram a propor o método catártico, qual seja, levar o paciente a recordar o episódio traumático, descarregando o afeto a ele ligado. Ao método catártico foi associada a *talking cure*, designação dada ao tratamento pela paciente Anna O.. A *talking cure* vem a ser a precursora do método da associação livre de ideias da psicanálise.

Quanto à gênese da histeria, a tese de um trauma real sexual precoce é reformulada, podendo vir a tornar-se traumática, mesmo episódios insignificantes que, por se associarem a desejos inconscientes, adquirem valor de trauma real. Além disso, note-se a subversão que a psicanálise produz ao atribuir ao paciente a tarefa de sua cura, devendo ela emergir de sua própria fala.

O eu, por sua vez, faz sua aparição em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), associado a uma nova noção, a de pulsão<sup>15</sup>, que é introduzida nessa obra, assim como a de libido<sup>16</sup>, passando a ser definido pela sua oposição ao sexual ou à pulsão sexual. Assim, o eu é compreendido como o lugar de um sistema que está a serviço da autoconservação, da manutenção da vida, em oposição às pulsões sexuais, que visam unicamente à sua satisfação ou ao prazer, seja ele qual for.

Além de definir o eu pela sua finalidade autoconservativa, em oposição ao sexual, Freud, nessa obra, afirma que a experiência de satisfação e, em particular, a satisfação pulsional sexual se apoia sobre as necessidades biológicas, quer dizer, sobre a necessidade do alimento, através da amamentação, apoia-se o prazer de chupar ou sugar, assim como o prazer do contato com o corpo materno, tornando a boca e os lábios, zonas erógenas. Assim, desenvolvem-se diferentes zonas erógenas, além da oral, a anal e a fálica, que determinarão preferências de obtenção de prazer.

Lacan, em sua releitura de Freud, propõe que o conceito de pulsão revela a condição mesma da sexualidade humana, desviante, sendo ela desvio do natural, do instintual, da finalidade da reprodução da espécie. Ela é a experiência de satisfação com o outro e as

---

<sup>15</sup> O termo *Trieb*, traduzido em francês por *pulsion*, em inglês por *drive* e em português por pulsão, embora alguns tradutores tenham feito a opção por instinto, é utilizado, por primeira vez, nesse artigo de 1905, tornando-se um dos principais conceitos da doutrina psicanalítica. A dificuldade de sua tradução por instinto reside em sua definição em artigo intitulado “Pulsões e seus destinos” (1915), no qual a pulsão é definida pela sua dupla inscrição, de um lado corporal, de outro psíquica. Ela é, por definição, a carga energética que mobiliza tanto uma atividade motora quanto o próprio funcionamento psíquico.

<sup>16</sup> *Libido sexualis* é o termo latino inicialmente utilizado pelos fundadores da sexologia, Albert Moll e Richard von Kraft-Ebing, para designar uma energia própria ao instinto sexual. Freud retoma o termo, em uma acepção distinta, para designar a manifestação da pulsão sexual na vida psíquica.

significações a ela associadas, constituinte de um corpo erógeno, diferente do corpo natural ou biológico, esse corpo que, por sua vez, é não somente imaginário, mas também real.

Contudo, é em *Introdução ao narcisismo* que Freud, por primeira vez, ocupa-se, especificamente, da formulação do eu, sendo, portanto, o eu formulado como narcisista. O termo narcisismo deriva da tradição grega, tendo sido por Ovídio eternizado na terceira parte de suas *Metamorfoses*. Em alemão, o vocábulo foi introduzido por Paul Nacke, criminologista, para designar perversões sexuais, atribuindo-a à pessoa que trata o próprio corpo como um objeto sexual. Freud, que não segue Nacke, define-o como um fenômeno libidinal, que ocupa importante função na teoria do desenvolvimento sexual.

Nessa elaboração, Freud traça um longo percurso, partindo da observação de sintomas psicóticos, tais como a megalomania e o abandono do interesse pelo mundo externo, que lhe permite sustentar a tese de uma retirada da libido do mundo externo ou do mundo dos objetos para o eu. Essa proposição é confirmada em atividades normais, como o sono, que, igualmente, exige um desligamento do mundo externo e uma introversão da libido<sup>17</sup> ao eu. A doença orgânica, conjuntamente, demonstra influência sobre a distribuição da libido, o doente afetado por dor também retira seus investimentos libidinais para o eu. Freud cita o poeta Wilhelm Bush, que, acometido de dor de dente, fez os seguintes versos: “No buraco do seu molar, se concentra sua alma” (FREUD, 2010, p. 26).

Entretanto, Freud observa que nas crianças, assim como nos povos primitivos, encontram-se também traços atribuídos à megalomania, tais como “superestimação do poder de seus desejos e atos psíquicos, a onipotência dos pensamentos, uma crença na força mágica das palavras, uma técnica de lidar com o mundo externo, a magia” (FREUD, 2010, p. 17). A partir daí o autor propõe a existência “de um originário investimento libidinal do eu, de que algo é depois cedido aos objetos” (FREUD, 2010, p. 17). Assim, compreende-se os investimentos de objetos como secundários.

O problema diante do qual Freud se encontrava era conciliar essa formulação com sua anterior, na qual havia oposto o eu à pulsão sexual e, portanto, ao libidinal. Ele propõe, então, uma nova divisão entre libido do eu e libido objetal.

Essa problemática, porém, leva à tese da gênese do eu, para além de sua definição: “Uma unidade comparável ao Eu não existe desde o começo no indivíduo; o Eu tem que ser desenvolvido” (FREUD, 2010, p. 19). Eis como ele apresenta a constituição do eu e de seu desenvolvimento, a partir do investimento libidinal dos pais na criança:

---

<sup>17</sup> Introversão da libido, termo atribuído a Carl Gustav Jung.

Quando vemos a atitude terna de muitos pais para com seus filhos, temos de reconhecê-la como revivescência e reprodução de seu próprio narcisismo há muito abandonado. [...] os pais são levados a atribuir à criança todas as perfeições — que um observador neutro nelas não encontraram — e a ocultar e esquecer todos os defeitos [...] também se verifica a tendência a suspender, face à criança, todas as conquistas culturais que seu próprio narcisismo foi obrigado a reconhecer, e a nela renovar as exigências de privilégios há muito renunciados. [...] His majesty the baby [...] deve concretizar os sonhos não realizados de seus pais. O amor dos pais, comovente, é no fundo tão infantil, não outra coisa senão o narcisismo dos pais renascidos, que na sua transformação em amor objetual revela inconfundivelmente a sua natureza de outrora (FREUD, 2010, p. 36-37).

Assim, afirma o autor, o primeiro eu a se constituir é o eu-ideal, um eu narcisista, projeção do narcisismo dos pais ou da revivência de seu próprio narcisismo abandonado, constituindo a criança como “sua majestade o bebê”.

Todavia, a criança, ao crescer, vê-se exigida a abandonar essa posição pelas exigências da realidade, assim como pelos ideais morais culturais. No entanto, segundo Freud, não sendo fácil abdicar de uma satisfação, o eu encontra uma forma de continuar se satisfazendo, construindo um conjunto de ideias do eu:

Como sempre no âmbito da libido, o indivíduo se revelou incapaz de renunciar à satisfação que uma vez foi desfrutada. Ele não quer se privar da perfeição narcísica de sua infância, e se não pode mantê-la, perturbado por admoestações durante seu desenvolvimento e tendo seu juízo despertado, procura readquiri-la na forma nova do ideal do eu (FREUD, 2010, p. 40).

Freud sustenta, nesse momento de sua reflexão, que haveria uma substituição ou uma transformação do eu-ideal em ideal do eu. Posteriormente, em 1923, em *O Eu o Id*, ele suporá que os ideais do eu serão os responsáveis pela gênese de uma outra instância, cindindo-se o eu em dois, o eu e o supereu. Uma ou outra tese, no entanto, compreende os ideais do eu como herdeiros do narcisismo perdido, conservando, portanto, “sua majestade o bebê” em seu núcleo.

Freud supõe que a criança se veria forçada a abrir mão de seu eu-ideal, que ele também designa de narcisismo primário, não somente pelas exigências da realidade e pelos ideais morais culturais, mas também pelo temor à castração ou complexo de castração. Quer dizer, diante da descoberta da diferença sexual, a criança passa a temer por sua integridade corporal, renunciando a algumas satisfações narcisistas e autoeróticas. Os meninos temeriam perder seu falo ou o pênis. As meninas, por sua vez, temeriam perder o amor dos pais ou do pai, principalmente. A tese do complexo de castração é formulada a partir da clínica, tendo como casos paradigmáticos o “Caso do pequeno Hans”, publicado em *Análise da fobia de um garoto de cinco anos* (1908), e o “Caso Dora”, em *Análise fragmentária de um caso de histeria* (1901-1905).

Quanto ao conjunto de ideias de eu, ainda, o autor observa que elas viriam a favorecer a repressão ou recalque, pois a sua formação aumentaria as exigências sobre o “eu atual”, afirmando, por sua vez, que “a repressão vem do eu” (FREUD, 2010, p. 39).

Antes ainda de *O Eu e o Id* (1923), o eu torna-se objeto de reflexão em *Luto e Melancolia* (1917) e em *Psicologia das massas e análise do eu* (1921), nos quais Freud observa fenômenos de identificação. A partir desses estudos, ele amplia a compreensão acerca da gênese do eu, pois esta se processaria por meio de identificações. A identificação, por sua vez, não é simples imitação, mas um mecanismo psíquico, assim como o mais primitivo laço afetivo, que faz com que o eu incorpore características do objeto. O eu não somente se constitui, mas igualmente se transforma por identificações.

Em *Luto e melancolia* (1917), o eu do melancólico identifica-se ao objeto perdido, padecendo do que Freud designa de luto patológico. Em *Psicologia das massas e análise do eu* (1921), ele analisa os fenômenos de massas, considerando-os produtos de identificações. A massa torna-se coesa de um lado através de uma identificação vertical com a figura do líder, que se dá pela instalação por diversos indivíduos de um mesmo ideal do eu projetado nessa figura. O que sustenta a idealização da figura do líder é um vínculo narcisista infantil, o desejo de ser amado pelo pai, não o pai da realidade, mas o pai ideal, o pai onipotente da infância, que viria a restituir o narcisismo perdido, por meio da ilusão de um amor incondicional. De outro lado, processa-se uma identificação horizontal com os iguais, mobilizando um vínculo fraterno e a ilusão de igualdade, reforçando também o narcisismo.

As elaborações acerca do Eu encaminham Freud a conceber o Eu como instância. Em *O Eu e o Id*<sup>18</sup> (1923), ele desenvolve a segunda tópica do aparelho psíquico, formulando sua divisão entre o Eu, o *Id* e o Supereu. Essa reformulação corresponde, também, a uma revisão geral da teorização até esse momento, em consequência da elaboração do conceito de pulsão de morte, em *Além do princípio do prazer* (1920).

O autor alega que a divisão anterior do aparelho psíquico, em Inconsciente e Pré-Consciente/Consciente, mostrou-se insuficiente, levando à necessidade de se conceber um Eu. Esse, por sua vez, torna-se uma instância intermediária, ligada, por um lado, ao mundo externo através do sistema Percepção-Consciência e, por outro lado, ao *Id* ou Isso, do qual se

---

<sup>18</sup> O título original em alemão é *Das Ich und das Es*, respectivamente os pronomes “eu” e “isso”. As iniciais maiúsculas são utilizadas por Freud para designarem o Es e o Ich como instâncias psíquicas, o que os torna substantivos. Quanto ao termo *Id*, vocábulo tomado do latim, foi a opção inglesa de tradução de James Strachey, para a Standard Edition. No Brasil, os tradutores Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares optaram pela tradução Isso para a *Coleção das Obras Incompletas de Freud*, publicado pela Editora Autêntica. Já Paulo Cesar de Souza, tradutor das *Obras Completas*, publicado pela Companhia das Letras, preferiu manter *Id*. Aqui se utilizara Isso, embora as citações, sendo retiradas da coleção editada pela Companhia das Letras, apresente o termo *Id*.

diferenciou, mas com o qual se funde. Assim, nessa nova concepção, Freud compreende que ao Eu, por ter acesso à consciência e à motilidade, cabe a tarefa de realizar as exigências pulsionais do Isso:

O Eu em relação ao Id se compara ao cavaleiro que deve por freios à força superior do cavalo, com a diferença que o cavaleiro tenta fazê-lo com suas próprias forças, e o Eu, com forças emprestadas. Este símile pode ser levado um pouco adiante. Assim como o cavaleiro, a fim de não se separar do cavalo, muitas vezes tem de conduzi-lo aonde ele quer ir, também o Eu costuma transformar em ato a vontade do Id, como se ela fosse sua própria (FREUD, 2010, p. 31).

Além disso, o Eu liga-se à consciência; domina o acesso à motilidade, ou seja, a descarga das excitações no mundo externo; é a instância que mesmo dormindo pratica a censura nos sonhos; do Eu, parte a repressão, excluindo certas tendências psíquicas da consciência. Além disso, empenha-se em colocar o princípio de realidade no lugar do princípio de prazer, que rege o funcionamento do Isso. Ademais, o Eu representa o que se pode chamar de razão em oposição ao Isso, que contém as paixões e o reservatório da libido e das pulsões. E, ainda, o Eu é, sobretudo, corporal, sendo ele mesmo a projeção de uma superfície.

Ao Eu, nessa nova formulação, não cabe somente lidar com o Isso e satisfazê-lo, ele enfrenta-se, também, com sua subdivisão em Supereu. O Eu, então, tem de servir a três senhores, sofrendo ameaças de três fontes, o mundo externo, a libido ou as pulsões do Isso e a severidade do superego. Torna-se, assim, pobre criatura, cuja função é administrar essas três fontes.

Em 1933, em uma série de conferências intituladas *Novas conferências introdutórias*, enfatizando, entre muitos pontos, a diferença entre o Inconsciente reprimido da primeira tópica e o Eu da segunda tópica, formula: “O sintoma vem do reprimido, é como que o representante dele ante o Eu, mas o reprimido é, para o Eu, terra estrangeira, terra estrangeira interior, assim como a realidade — permitam-me a expressão insólita — é terra estrangeira exterior” (FREUD, 2010, p. 139).

Essa segunda tópica ou, mais especificamente, a concepção de Eu proposta, com as funções a ele atribuídas, levou a controvérsias e divergências teóricas, dividindo o movimento psicanalítico. O problema de um Eu autônomo, responsável por satisfazer às exigências das demais instâncias, induz sua unificação, descaracterizando a revolução ou subversão promovida pela concepção de divisão subjetiva do sujeito, concebida por Freud a partir do conceito de inconsciente e de divisão subjetiva.

Jacques Lacan, por sua vez, sustenta a subversão do sujeito e a dialética do desejo apresentada na primeira tópica; entretanto, faz uma releitura de Freud a partir das matrizes epistemológicas da linguística moderna de Saussure, da antropologia estrutural de Claude Lévi-Strauss e da dialética do desejo, elaborada por G.W.F. Hegel.

Essa nova matriz permite ao psicanalista francês reconfigurar a noção de inconsciente, que passa a ser concebido como linguagem ou função simbólica, sendo seu suporte fundamental o signo linguístico, ou melhor, o significante. Assim, o inconsciente deixa de ser uma substância ou um lugar, para tornar-se uma forma. Dizer que uma representação é inconsciente passa a significar que ela está submetida a uma sintaxe diferente daquela que caracteriza a consciência, sendo o inconsciente entendido como uma lei de articulação, definido não pelos seus conteúdos, mas segundo o modo pelo qual opera.

Em “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise” (1953), Lacan afirma: “O homem fala, pois, porque o símbolo o fez homem” (LACAN, 1998, p. 278). Em *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud* (1957), declara: “é toda a estrutura da linguagem que experiência psicanalítica descobre no inconsciente” (LACAN, 1998, p. 498). No *Seminário 3: As psicoses*<sup>19</sup> (1955-1956), assevera: “o inconsciente é, em seu fundo, estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem” (LACAN, 1981, p. 135).

A divisão subjetiva é reelaborada em termos de sujeito da enunciação e do enunciado, sendo a subjetividade dividida entre *Je-Eu* e *moi-eu*. O *Je-Eu* é o sujeito da enunciação, o *Eu* que fala, correspondendo ao sujeito do inconsciente ou sujeito do desejo, e o *moi-eu* é o pequeno eu, o eu do enunciado, o eu que é falado, que corresponde ao eu imaginário, especular ou narcisista. O enunciado é destituído da função enunciativa, e o *Je*, o sujeito da enunciação, por seu turno, não sabe o que diz, nem sequer sabe que fala, pois é inconsciente. É esse paradoxo que confere ao humano a sua dimensão trágica, fazendo com que a verdade de seu desejo só possa ser enunciada semidita, depreendendo-se disso que “a verdade tem uma estrutura [...] de ficção” (LACAN, 1998, p. 259).

Torna-se relevante para a inteligibilidade da divisão subjetiva proposta por Lacan compreender a gênese da subjetividade, concebida como uma estruturação simbólica, na qual a criança se torna humana entrando em relação de trocas com o desejo do Outro<sup>20</sup> ou com os significantes desse desejo, com sua fala, suas narrativas e seu discurso. A questão da relação

<sup>19</sup> Os Seminários são as transcrições publicadas dos cursos de Lacan. Foram vinte e quatro anos de ensino.

<sup>20</sup> Outro, do francês *Autre*, com letra inicial maiúscula, designa o lugar simbólico, o significante, a lei, a linguagem, o próprio Inconsciente, em oposição a outro, com letra inicial minúscula, que designa o outro especular, imaginário.

com o outro é fundamental, uma vez que, desde Hegel<sup>21</sup>, o desejo do homem é o desejo do outro, quer dizer que o sujeito encontra seu sentido no desejo do outro. Sendo assim, o inconsciente é o discurso do Outro e o campo analítico, ou seja, sua especificidade, é a verdade do circuito do desejo humano.

A estrutura na qual a criança se torna humana é a edípica. Todavia, Lacan compreende o Édipo como estrutura simbólica, sendo o desejo do outro-mãe, o primeiro com o qual a criança entra em relação. O desejo da mãe expressa-se através de sua demanda, isto é, daquilo que pede e impõe à criança. O pai, por sua vez, é entendido como uma metáfora ou função de linguagem ou, ainda, o significante que vem a substituir o desejo materno, possibilitando a separação da alienação a esse desejo e a conseqüente inscrição de uma diferença, precursora da alteridade.

A primeira etapa dessa estruturação, designada fase do espelho, constitui o eu-*moi*, correspondendo ao narcisismo para Lacan. Essa constituição se faz por meio da apreensão pela criança de sua própria imagem e a do seu corpo através de um processo de identificação tanto com a imagem do semelhante quanto com o objeto de desejo do outro-mãe, que, por sua vez, é o falo<sup>22</sup>, tornando-se a criança o falo da mãe.

Em *O estádio do espelho como formador da função do eu* (1949), Lacan parte de um experimento do médico e psicólogo Henri Wallon (1931), denominado “prova do espelho”, para demonstrar de maneira analógica a constituição do eu imaginário. Nesse experimento, diferentemente do chimpanzé, que jamais reconhecerá sua própria imagem no espelho, a criança de seis a dezoito meses, colocada frente a um espelho, demonstra reconhecer sua própria imagem refletida, distinguindo-a do espaço que a circunda. Nessa prova, a criança agita-se com alegria, expressa contentamento, brinca com a imagem, olhando tanto para o espaço imaginário quanto para o real, assim como para o adulto que lhe dá suporte.

O problema que interroga Lacan diz respeito ao reconhecimento pela criança de uma unidade corporal, estando ela em um estado de prematuridade psicofisiológico. Sua tese é de que a criança tem antecipada a sua unidade corporal, antes mesmo de experimentar seu corpo e suas funções, através do outro-mãe, por um processo de identificação. A partir das categorias freudianas de *Introdução ao narcisismo*, o psicanalista francês propõe que essa identificação instala o eu-ideal (eu-*moi*) por meio da introjeção ou identificação com os ideais de eu do outro-mãe. A criança faz a captura da imagem dos objetos do desejo do outro, identificando-se com

---

<sup>21</sup> Também conhecida como dialética do senhor e do escravo, está desenvolvida na quarta seção da *Fenomenologia do espírito*.

<sup>22</sup> O falo para Lacan é entendido como objeto do desejo do outro-mãe, ou seja, aquilo que lhe falta, sendo, do ponto de vista simbólico, o significante da falta e, do ponto de vista imaginário, qualquer imagem. Sendo assim, o pênis pode ser uma das imagens do falo.

eles, tornando-se eles. Ou ainda, a criança identifica-se com o que é falado sobre ela, tornando-se o eu falado pelo outro, o eu desejado pelo outro. Entretanto, destaque-se que a criança fixa uma imagem mental do eu, uma *imago*, constituindo a imagem de si mesmo e o eu como imagem, que marcará para sempre sua relação consigo e com seus semelhantes “numa linha de ficção irredutível” (1998, p. 87):

O estádio espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação — e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica — e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental (LACAN, 1998, p. 100).

Em “Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: psicanálise e estrutura da personalidade” (1960), Lacan utiliza um outro experimento, dessa vez óptico, conhecido como a ilusão do buquê invertido de Bouasse, para propor que, nesse momento da assunção da imagem especular, não somente se inscreve o eu-*moi*, fundando o registro do imaginário, mas também, através de incidências simbólicas advindas da fala, do campo da linguagem, inscreve-se uma matriz primordial do que se constituirá como o registro simbólico, do Eu-*Je* que fala, que deseja.

Nos *Seminários 5 e 6*, respectivamente *As formações do Inconsciente* (1957-1958) e *O desejo e sua interpretação* (1958-1959), Lacan formula a constituição da matriz do Eu-*Je* a partir do que ele designa de metáfora paterna, sendo essa uma operação simbólica de substituição do primeiro significante que se inscreveu na subjetivação, ou seja, o desejo materno, por um segundo significante, o Nome-do-pai. Segundo Lacan, a função paterna é função de linguagem, que introduz uma discordância essencial na relação narcisista, sendo ele alteridade. Essa diferença ou alteridade rompe com a completude imaginária mãe-bebê, assim como com o gozo e fascinação daí decorrentes. Produz-se, assim, um deslizamento para a fala, fazendo a criança, ameaçada na sua completude, aceder a esse outro universo, o universo da linguagem. Certamente, o ingresso na fala visa também restituir o narcisismo perdido, porém esse ficou para sempre aprisionado na ilusão da imagem. O ingresso no universo da linguagem constitui o sujeito como *parlêtre*, fala-ser, ser de linguagem.

Note-se que a metáfora paterna, que corresponde ao segundo e terceiro tempo do Édipo para Lacan, é uma estrutura simbólica. Nenhum pai, seja ele real ou imaginário, está à altura da função ou é capaz de exercê-la plenamente. Por isso, Lacan o formula como o grande Outro, o campo da linguagem e da cultura. A partir disso, Lacan distingue a sua tópica psíquica em três

registros: o Real, o Simbólico e o Imaginário, entendendo por Real não a realidade imediata, posto que essa é simbólica e imaginária, mas o intangível, aquilo que escapa da simbolização, que não tem nome nem nunca terá ou, segundo Immanuel Kant, a “coisa em si”. Já a realidade é a “coisa representada”, constituída tanto do imaginário narcisista ou mundo de fantasias quanto do universo de linguagem ou simbólico. Assim, Lacan dilui a clássica oposição entre imaginário e real.

No *Seminário 20: Mais ainda*, Lacan esclarece que não se pode confundir a psicanálise com a linguística, sendo o campo da psicanálise o do desejo e o da verdade desse desejo. O psicanalista propõe, então, um neologismo, a saber, *lalangue*, pois a psicanálise não se ocupa da linguagem, mas de *lalangue*. O autor acrescenta que *lalangue* “serve para coisas inteiramente diferentes da comunicação [...] comporta efeitos que são afetos” (LACAN, 1985, p. 188-190).

Lacan aponta para um fenômeno essencial da linguagem, o de que esta não serve somente à comunicação e ao sentido, mas volta-se para o gozo, o prazer, prazer com a voz, os sons, traduzindo-se por um jogo lúdico, assim como aponta para a dimensão da relação com o outro e com o desejo do outro, bem como com o desejo de reconhecimento. Desse modo, o campo psicanalítico não se confunde com o da linguística. A linguagem não é uma ferramenta para a comunicação, mas para a subjetivação e o gozo. As manifestações do inconsciente, os sonhos, os lapsos, os chistes, os sintomas, e Lacan acrescenta a esses a fala e a escrita, com suas sintaxes e estilos singulares expressam o enigma do desejo inconsciente.

## 2. AS ESCRITAS DO EU

### 2.1 ENTRE A VIDA E A LITERATURA: LYGIA FAGUNDES TELLES

Lygia Fagundes Telles tem atualmente 98 anos, tendo nascido em São Paulo, em 1923. Segundo a Academia Brasileira de Letras, para a qual foi eleita em 1985 e recebida em 1987, passou sua infância no interior paulista. Seu pai é o advogado e promotor público Durval de Azevedo Fagundes, e sua mãe, Maria do Rosário (Zazita), pianista. Na capital paulista, formou-se em Direito pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, da Universidade de São Paulo, tendo cursado também Educação Física na mesma universidade. A escritora exerceu, até sua aposentadoria, a função de Procuradora do Instituto de Previdência do Estado de São Paulo.

Apesar de ter se iniciado na literatura nos anos 1940, incentivada pelos amigos escritores Carlos Drummond de Andrade e Érico Veríssimo, rejeitou seus primeiros escritos, recusando-se a reeditá-los, preferindo legar *Ciranda de pedra*, romance lançado em 1954, como sua obra inaugural. Essa mesma obra foi considerada, por Antonio Candido, aquela na qual a autora alcança a maturidade literária. Além disso, quando da sua publicação, o romance foi saudado por críticos como Otto Maria Carpeaux e Paulo Rónai.

No mesmo ano, nasceu seu único filho, Goffredo da Silva Telles Neto, fruto de seu primeiro casamento, do qual se divorciou em 1963. Casou novamente com o crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes, falecido em 1977. Seu filho, que tornou-se cineasta, faleceu em 2006, deixando as duas netas da escritora, Margarida e Lúcia, mãe da única bisneta, Marina.

Em 1958 publicou o livro *Histórias do desencontro* e, em 1963, seu segundo romance, *Verão no aquário*, agraciado com o Prêmio Jabuti. Em parceria com seu segundo marido, escreveu o roteiro para cinema "Capitu", em 1967, baseado em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Esse roteiro, encomenda de Paulo César Saraceni, recebeu o Prêmio Candango, concedido ao melhor roteiro cinematográfico.

Na década de 1970, a escritora publicou alguns de seus mais importantes livros: *Antes do baile verde* (1970), cujo conto que dá título ao livro recebeu o Primeiro Prêmio no Concurso Internacional de Escritoras, na França; *As meninas* (1973), romance que recebeu os Prêmios Jabuti, Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras e Ficção da Associação Paulista de Críticos de Arte; *Seminário dos ratos* (1977), coletânea de contos premiado pelo PEN Clube do Brasil, e *Filhos pródigos* (1978), republicado com o título de um de seus contos, *A estrutura da bolha de sabão* (1991). Em 1976, ainda, durante a ditadura militar, integrou uma comissão

de escritores que foi a Brasília entregar ao Ministro da Justiça o famoso “Manifesto dos mil”, declaração contra a censura assinada pelos mais representativos intelectuais do Brasil.

Nos anos 1980, publicou *A disciplina do amor* (1980), recebendo mais um Prêmio Jabuti, e o romance *As horas nuas* (1989), pelo qual recebeu o Prêmio Pedro Nava de Melhor Livro do Ano. Em 1995 foi publicado *A noite escura e mais eu*, que recebeu o Prêmio Arthur Azevedo da Biblioteca Nacional e o Prêmio Jabuti.

A escritora inicia o novo milênio publicando *Invenção e memória* (2000), pelo qual recebeu mais um Prêmio Jabuti. Ademais, *Durante aquele estranho chá* (2002), textos que a autora denomina de perdidos e achados, antecedeu o seu mais recente livro, *Conspiração de nuvens* (2007). Em 2005 foi agraciada com o Prêmio Camões (2005), distinção maior em língua portuguesa pelo conjunto de obra, sua maior consagração.

A autora é também membro da Academia Paulista de Letras. Teve seus livros publicados em diversos países: Portugal, França, Estados Unidos, Alemanha, Itália, Holanda, Suécia, Espanha e República Checa, entre outros, com obras adaptadas para TV, teatro e cinema. Encerrou sua vasta e premiada obra após sua última revisão e fixação em 2009.

Sua obra fez fortuna crítica, analisada por prestigiados críticos. Alfredo Bosi (1982) foi um dos pioneiros, apresentando sua narrativa dentro da tendência introspectiva e reconhecendo o conto como o gênero de excelência dentro de sua obra.

Eduardo Portella, por ocasião da seleção de *Melhores Contos* (1984) da autora, afirma que “a narrativa de Lygia Fagundes Telles cresceu, sem necessitar se alongar. Cresceu por dentro. Embora tenha demonstrado indiscutível perícia no romance é na história curta, no conto especificamente, que ela recorta o seu espaço muito especial” (PORTELLA, 2015, p. 8). Além disso, analisa que sua literatura irrompe da realidade, transpondo as limitações do realismo, “o complexo de relações que gera o texto [...] preferiu empreender a experiência dos limites ou descrever a desolação visceral dos desencontros” (PORTELLA, 2015, p. 9).

Fabio Lucas também considera que seus textos curtos revelam uma intrínseca vocação contística. Em ensaio crítico “A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles” (1990), analisa seus contos como “unidades polissêmicas”, ou seja, que se abrem para múltiplos sentidos, comparando o tecido ficcional da escritora com um palimpsesto. Destaca o enfoque dado à temática do feminino, assim como sua visita frequente à região do fantástico, com tramas que entrelaçam o natural e o sobrenatural.

Sônia Régis, por sua vez, com dois ensaios críticos sobre a obra da autora: “Mistérios” (1982) e “A densidade do aparente” (1998), salienta nesse último que sua obra “se nos cativa por sua mestria no uso dos recursos de linguagem e pela construção do enredo, não nos

proporciona a recompensa de uma resignação confortável ou da conciliação enlevante com a realidade, pelo contrário, obriga-nos ao constante confronto com a comoção e mostra-nos os desvios da razão, facilitando nosso mergulho no desconcertante mistério da vida” (RÉGIS, 1998, p. 84).

Segundo José Paulo Paes, *Histórias do desencontro*, coletânea de contos da autora “bem poderia servir de lema para toda a sua obra de ficção. Seja no conto, seja nos romances. O desencontro é o tema de ocorrência frequente, que a inventividade e a competência da sua arte de ficcionista não deixa nunca tornar-se repetitivo. Ao contrário, cada ocorrência serve para pôr-lhe de manifesto este ou aquele aspecto diverso [...] das matrizes da experiência humana” (PAES, 1998, p. 70).

Já Silviano Santiago (1998), em “A bolha e a folha: estrutura e inventário”, analisando cada um dos contos de *A estrutura da bolha de sabão*, considera que o exercício literário da escritora abre caminho e penetra “com força e violência na mente humana”, sendo ela analista atenta dos “seres viventes”. Afirma que os contos da autora se passam “num lugar *entre*: entre as garatujas inscritas ao avesso pela realidade mundana na folha de papel mata-borrão e a reencenação (e não cópia) dessas garatujas pela linguagem imaginosa e enxuta do narrador na folha de papel em branco” (SANTIAGO, 1998, p. 281). Segundo o crítico, sua narrativa “oscila entre a verdade e a mentira, a memória e a imaginação, o feminino e o masculino, a sanidade e a loucura, o humano e animal, [...] o híbrido é sempre fascinante” (SANTIAGO, 1998, p. 282)

Sobre a coletânea *Invenção e memória* (2000), ela figura conjuntamente à *A disciplina do amor* (1980), *Durante aquele estranho chá* (2002) e *Conspiração de nuvens* (2007), sob a etiqueta “memória e ficção”, desde a última revisão e fixação da autora, em 2009. Sua obra, desde então, têm sido publicada pela editora Companhia das Letras, sendo o restante da obra dividido sob as classificações de “romances” e “contos e novelas”.

Suênio Campos de Lucena, em ensaio crítico intitulado “Ficção e testemunho em Lygia Fagundes Telles” (2010), designa “trilogia da memória” ao conjunto formado por *Invenção e memória*, *Durante aquele estranho chá* e *Conspiração de nuvens*, tendo sido o responsável pela organização dos dois últimos livros. Segundo sua análise, a autora “embaralha a verdade dos fatos, levando o leitor a confundir verdade e ficção” (LUCENA, 2010, p. 36). O mesmo autor, na tese intitulada *Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles* (2007), analisa o conto “Nada de novo da Frente Ocidental”, de *Invenção e memória*, sob a perspectiva do testemunho, embora, afirme que a memória nessa narrativa é “esboçada em meio a episódios fictícios e sem compromisso com a verdade” (LUCENA, 2008, p. 143).

Carlos Paulo Martinez Pereiro (2014), analisando o conjunto das quatro obras etiquetadas “memória e ficção”, comenta que a própria autora havia insistido na importância da confusão entre o ficcional e o memorialístico na construção de sua narrativa, afirmando a importância dessa hibridação. Segundo o autor, esses textos se inclinam para a modalidade da autoficção ou se aproximam “del carácter tentacular de lo que podríamos denominar *bioautobiografía*, más *gráfica* que bio, en la que, como quería Flaubert, sentimos a Lygia en todas partes, sin verla en ninguna<sup>23</sup> (PEREIRO, 2014, p. 61).

Em posfácio à *Invenção e memória*, nas edições posteriores a 2009, a também escritora Ana Maria Machado afirma que a coletânea *A disciplina do amor* foi classificada como fragmentos; *Invenção e memória* se apresenta como volume de contos; *Durante aquele estranho chá* tem subtítulo *Perdidos e achados*. Diz a ensaísta: “todos são formados por narrativas curtas que podem ser contos – ou não. Ou longas crônicas. Ou artigos. Ou ensaios. Aparentemente, são coletâneas de dispersos. E, no fundo, não são nada disso e vai muito além de uma mistura de todos esses aspectos ou um hibridismo de gêneros” (MACHADO, 2016, p. 125).

O livro *Invenção e memória* é composto por quinze contos: “Que se chama solidão”, “Suicídio na granja”, “A dança com o anjo”, “Se és capaz”, “Cinema Gato Preto”, “Heffman”, “O Cristo da Bahia”, “Dia de dizer não”, “O menino e o velho”, “Que número faz favor?”, “Rua Sabará 400”, “A chave na porta”, “História de passarinho”, “Potyra”, e “Nada de novo na Frente Ocidental”. Nesta Dissertação serão analisados cinco contos, conforme já mencionado: “Que se chama solidão”, “Suicídio na granja”, “Cinema Gato Preto”, “Rua Sabará 400” e “Nada de novo na Frente Ocidental”.

## 2.2 ENTRE A LITERATURA E A PSICANÁLISE: *INVENÇÃO E MEMÓRIA*

### 2.2.1 “Que se chama solidão”

O conto “Que se chama solidão” abre a coletânea *Invenção e memória*, iniciado por uma frase curta, a saber: “Chão de infância” (2016, p. 11). Assim, o narrador, concisamente, situa tanto o terreno da narrativa, seu espaço, sendo esse o da infância, quanto abre a perspectiva semântica, pois chão também significa a base, o apoio para as coisas e, ainda, o local de origem.

---

<sup>23</sup> Tradução minha: “do carácter tentacular do que poderia ser denominado de bioautobiografia, mais grafia, do que bio, em que, como queria Flaubert, sentimos Lygia em toda parte, sem vê-la em parte alguma”.

Desse modo, a infância pode ser lida como a base, o local de origem da história subjetiva e da própria narratividade.

O segundo enunciado é: “Nesse chão de lembranças movediças, estão fixadas minhas pajens, aquelas meninas que minha mãe arrebanhava para cuidarem desta filha caçula” (2016, p. 11). Desse modo, o narrador enuncia que, sendo o terreno da narrativa a infância, essa pertence ao campo da memória. Trata-se, então, de um narrador adulto rememorando a infância em primeira pessoa, adotando uma estratégia discursiva autobiográfica. No entanto, diferentemente da autobiografia, a memória e, portanto, a rememoração, é descrita como movediça, pouco firme, pouco estável, embora conserve fixadas, retidas, algumas lembranças, sendo uma delas a das pajens.

Pajens são amas, cuidadoras, substitutos maternos, ou seja, as pajens estão associadas à figura materna, e, através dos pronomes possessivos “minha” e “minhas”, o narrador apresenta-se como “filha caçula” de uma família.

A associação seguinte é: “Vejo essa mãe mexendo enérgica o tacho de goiabada ou tocando ao piano aquelas valsas tristes” (2016, p. 11). O chão movediço da infância é, então, constituído pela figura retida, fixada da mãe ou, melhor, “essa mãe”, qual seja, a mãe da infância. “Essa mãe” da infância é outro registro conservado, identificada pelo adjetivo “enérgica”. Contudo, apesar dos movimentos enérgicos, tem algo de triste na mãe, seu toque, sua música, sua melodia. O que ficou da mãe da infância também se chama tristeza.

Além disso, a narradora, ao apresentar a mãe da infância, vê “essa mãe” no presente, sendo o passado o tempo usual da narração autobiográfica, na qual um eu referente no presente conta a experiência de um eu referido no passado. A narradora enuncia, então, algo que permanece no presente, na atualidade da narração, misturando as temporalidades da narrativa, convidando, assim, o leitor a interrogar o pacto autobiográfico.

A narradora prossegue narrando acerca da mãe: “Nos dias de festa pregava no ombro do vestido o galho de violetas de veludo roxo” (2016, p. 11). A imagem da mãe da infância é fixada e representada também pelo broche de tecido de veludo roxo, um pequeno traço, um fragmento, que por certo representa a mãe da infância, entretanto, revelando a memória, ela própria como fragmentária.

Quanto ao broche, não é de pedras preciosas, mas um modesto broche de tecido, embora o veludo seja um tecido refinado. As festas também se caracterizam por modéstia, pois trata-se de festas populares, tais como quermesses e procissões: “Com a mesma rapidez fazia os papalotes no meu cabelos em dias de procissão” (2016, p. 12). E, ainda: “melhor pensar na

quermesse do Largo da Igreja com barracas das prendas e a banda militar tocando no coreto” (2016, p. 16).

A propósito da cor roxa, é uma das cores litúrgicas na Igreja Católica, que se usa no período da quaresma ou nas missas dos mortos. A imagem do galho de violetas se associa a outras flores que, em seguida, aparecerão no conto, o jasmim, cuja vinculação não é festiva, mas, ao contrário, ligada ao registro da perda. Assim, a valsa triste da mãe ao piano e o modesto broche de veludo roxo podem representar as memórias das perdas, sendo essa uma das temáticas do conto.

Em *A disciplina do amor*, a cor roxa dá título a uma das narrativas, a saber, “Roxo é a cor da paixão”. No entanto, essa paixão também está associada à perda e à morte ou, melhor, à polaridade vida-morte, pois é a cor da tinta com a qual a “antiga tia” escrevia a poesia proibida, guardada “a sete chaves escondida”, “fechada no quarto”, que “morreu de amor contrariado”, restando dela apenas um “desbotado retrato” (2019, p. 110).

Talvez as flores enunciem que a memória está sendo floreada, conforme depoimento da própria autora: “Quando eu vou contar um fato, de repente estou inventando, acabo mentindo, mas não, não é bem mentira. Na verdade, eu floreio, estou dando ênfase aquilo que eu quero” (TELLES, *apud* LUCENA, 2010, p. 35-36). Indica, assim, que o jardim da imaginação mistura-se ou recria a memória.

A narração prossegue pelo seguinte enunciado:

Vejo a tia Laura, a viúva eterna, que suspirava e dizia que meu pai era um homem muito instável. Eu não sabia o que queria dizer instável, mas sabia que ele gostava de fumar charuto e de jogar baralho com os amigos no clube. A tia então explicou, Esse tipo de homem não conseguia parar muito tempo 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 do futuro, resmungava um pouco e ia arrumar as malas (2016, p. 11).

Desse modo, é apresentada a constelação familiar da narradora protagonista, estruturada eminentemente por figuras femininas, ou seja, pela mãe, pela tia viúva e por pajens. O pai aparece referido negativamente, através de uma das vozes femininas, a da tia Laura, por não oferecer estabilidade e por submeter as mulheres a seu arbítrio. Além disso, a referência da tia Laura situa-o fora do ambiente doméstico, no clube com os amigos. Assim, o chão da infância é, também, o chão da casa materna. Estão sendo narradas as memórias afetivas da relação com a mãe da infância.

O modo como é tratado o enredo da narrativa, a saber, a história de um eu, uma história subjetiva, contada através de memórias afetivas, sendo a infância representada como o chão, a

base, dialoga com a psicanálise. Além disso, corroborando tal diálogo, encontra-se a concepção de memória como movediça, embora com fixações a traços fragmentários que indicam um sujeito também fragmentado, incapaz de unir numa totalidade a história e as memórias de si mesmo.

Freud confere à memória um lugar central, tornando-a a referência em torno da qual formula suas concepções de psiquismo. No entanto, a memória, para a psicanálise, não é entendida como uma faculdade, tal qual pensava seu contemporâneo Henri Bergson, mas como sua formadora, sendo pela memória que o aparelho psíquico se constitui. Além disso, a concepção de memória, para a psicanálise, não é fenomênica, não sendo registrado o acontecimento em si, mas sua representação ou, segundo o pai da psicanálise, seus traços mnêmicos.

Partindo dessa concepção, Freud inaugura uma nova teoria acerca da memória, passando essa a operar diferentemente de um arquivo, no qual as lembranças estariam armazenadas, a salvo de transformações. Ao contrário, a hipótese do pensador vienense é a de que a memória se organiza de forma estratificada em diversas camadas por transcrição, retranscrição e reordenamento das inscrições. Essa estratificação constitui o próprio psiquismo.

Foi em troca epistolar com Fliess, na “Carta 52”, que Freud (1896) supôs, por primeira vez, que os traços mnêmicos se ordenariam à medida que fossem inscritos, sendo de tempos em tempos transcritos sob novas leis de funcionamento, formando novos nexos. Desse modo, primeiramente os traços seriam agrupados por contiguidade, transcritos sucessivamente, associados por similaridade e causalidade. As neuroses corresponderiam a anacronismos, persistências de registros não retranscritos.

Essa mesma hipótese é a sustentada em *A interpretação dos sonhos* (1900), na qual o mestre vienense, além de apresentar o sonho como um ato psíquico pleno de sentido, realização de um desejo inconsciente, também apresenta seu primeiro modelo de aparelho psíquico, estratificado e dividido entre Inconsciente e Pré-consciente, este último ligado à representações-palavra.

Sua ideia é a de que, sobretudo na infância, antes da aquisição da linguagem, os acontecimentos viriam a inscrever-se difusamente, adquirindo sentido posteriormente. Essa concepção enseja, entre outras consequências, a noção de ressignificação e a asserção de que o sujeito reconstitui seu passado, reconstruindo-o *a posteriori*. Desse modo, propôs Freud:

Nossas lembranças infantis nos mostram nossos primeiros anos não como eles foram, mas tal como apareceram nos períodos posteriores em que as lembranças foram despertadas. Nesses períodos de despertar, as lembranças

infantis não *emergiram*, como as pessoas costumam dizer; elas foram formadas nessa época. E inúmeros motivos, sem qualquer preocupação com a precisão histórica, participaram de sua formação, assim como da seleção das próprias lembranças (FREUD, 1996, p. 190).

Assim, as lembranças formam-se *a posteriori*, em um segundo tempo, no tempo de sua rememoração, sofrendo a ação da própria realidade psíquica. A noção de realidade psíquica torna complexa a relação do sujeito com a realidade material e com o tempo, pois o passado se atualiza no presente. As lembranças da primeira infância sofrem a ação da realidade psíquica, ou seja, fantasias, desejos e pensamentos posteriores se associam aos registros originários, intensificando, distorcendo e formando lembranças.

A própria concepção de tempo, para a psicanálise, é inovadora, pois Freud concebe diversas temporalidades operando nos diferentes sistemas psíquicos. O tempo não passa em sentido sequencial, numa direção irreversível, mas na mistura de tempos. Conjuntamente, o processo associativo da memória também complexifica sua noção, pois uma das inovações da concepção freudiana de memória é seu processo associativo. As associações não se fazem tão somente entre elementos, entre traços mnêmicos e representações, mas também entre as próprias associações, tornando a memória uma complexa trama associativa.

Freud concebe, ainda, a noção original de lembranças encobridoras (FREUD, 1899). Muitas lembranças emergem como episódios absolutamente insignificantes, sendo sua função encobrir um conteúdo conflitante. Definindo o conceito de lembrança encobridora como aquele que “deve seu valor enquanto lembrança não a seu próprio conteúdo, mas às relações existentes entre esse conteúdo e algum outro que tenha sido suprimido” (FREUD, 1996, p. 179). O que é recordado, diz ele, aparece velado, distorcido, muitas vezes como insignificante, um pequeno detalhe, que encobre significações conflitantes.

A noção de conflito é fundamental para a compreensão das teorizações freudianas. A própria divisão do aparelho psíquico está associada a tal concepção, e os registros inconscientes são aqueles não retranscritos, por causarem desprazer ao eu, ou seja, conflito.

Esses registros são, por excelência, os da infância, inscritos a partir das intensas relações de amor e ódio entre a criança e seus pais, a saber, o complexo de Édipo. Segundo Freud, as inscrições inconscientes do complexo de Édipo têm papel determinante e estruturante do psiquismo e das neuroses. Paradoxalmente, elas jamais serão rememorados, por caírem sob “amnésia infantil” (FREUD, 1905), submetidas ao efeito da defesa do eu, conhecida por “recalçamento” (FREUD, 1915), mantendo tais registros isolados e não retranscritos. Esses registros, no entanto, não ficam no passado, atualizam-se nos sintomas neuróticos e psicóticos, nos sonhos, nas lembranças encobridoras e nas manifestações da vida cotidiana sob a forma de

esquecimentos, lapsos e atos falhos, vindo a exigir retranscrição ou, ainda, “trabalho de elaboração psíquica” (FREUD, 1914).

Portanto, as lembranças, no método psicanalítico proposto por Freud, ou seja, a cura pela fala ou *talking cure* (FREUD, 1895), conforme o batizou uma de suas pacientes, devem sofrer a mesma abordagem dada aos sintomas e aos sonhos, qual seja, devem ser decifradas e interpretadas. Em *A interpretação dos sonhos*, ainda, o pai da psicanálise propôs pensar o sonho tal qual um hieróglifo, um texto cifrado que exige decifração.

As memórias para a psicanálise são também um terreno movediço, com traços ou registros fixados, que não são de fácil rememoração, exigindo retranscrição, tendo o passado que ser reconstruído, ressignificado e recriado. A concepção psicanalítica acerca da memória e da rememoração não somente interroga, mas também se contrapõe à tradição autobiográfica, no sentido de que o sujeito não consegue através da introspecção, quer ela seja sincera ou não, ter acesso imediato às lembranças infantis.

No conto, a narradora discorre sobre suas lembranças infantis, concebendo-as como movediças, embora preservem fixações, o que vai de encontro à concepção psicanalítica de memória. Dentre as fixações, estão os traços representativos da mãe da infância, a saber, o piano triste, o modesto broche de violetas roxo, as pajens. Muito mais do que lembranças de acontecimentos, a narradora privilegia traços mnêmicos, afetivos, que simbolizam a relação da criança com a mãe e com sua constelação familiar ou, segundo a psicanálise, sua configuração edípica, estruturada pelas figuras femininas.

O broche de veludo violeta poderia representar uma lembrança que encobriria outras representações recalcadas e conflitivas, como a representação da tristeza e das perdas, um dos temas principais do conto. Ademais, a narradora não se nomeia, nem o pai e a mãe, mantendo um véu tanto em relação à sua identidade quanto ao estatuto genérico da obra. Desse modo, extrai-se da narrativa que não somente a memória é movediça, mas também o próprio eu e sua identidade, dificultando o estabelecimento do pacto autobiográfico.

A concepção de divisão subjetiva em Freud, ao fragmentar o sujeito da consciência de si em uma instancia inconsciente, descentrando o eu do lugar de saber acerca de si mesmo, fazendo vacilar as certezas de si, problematiza a identidade. Também questiona a suposição de Lejeune e da tradição autobiográfica acerca da unidade do eu. Para a psicanálise, o eu sofre um descentramento ou um desdobramento, tornando-se sede de desconhecimento de si mesmo.

No conto, a narradora prossegue, apresentando-se a si mesma através da apresentação das pajens, sendo a primeira, de nome Juana, “órfã e preta”, remetendo a duas outras cadeias

associativas, qual seja, a orfandade, conjuntamente ao desamparo infantil e a questão da diferença racial e social, o que a leva à descoberta da escravidão.

As diferenças aparecem nos cabelos: Juana “repartia a carapinha em trancinhas com uma fita amarrada” [...] “quando ia encontrar o namorado que trabalhava no circo” [...] Com a mesma rapidez fazia os papelotes no meu cabelo em dias de procissão porque avisou que anjo tem que ter cabelo anelado” (2016, p. 12). Além disso, Juana “Ficava enfurecida quando eu dava alguma ordem, Pensa que sou sua escrava, pensa? Tempo de escravidão já acabou!” (2016, p.12), levando a narradora a perguntar ao pai o que é escravidão. Ele apresenta-lhe o tema através da poesia: “Fui perguntar ao meu pai o que era escravidão. Ele me deu o anel do charuto, soprou para o teto a fumaça e começou a recitar uma poesia que falava num navio cheio de negros esfaimados, presos em correntes e chamando por Deus” (2016, p. 12).

Configura-se, assim, uma passagem intertextual em homenagem a Castro Alves e ao poema “Navio negreiro”:

Mas que vejo eu aí... Que quadro de amarguras! / É canto funeral...Que  
tétricas figuras!... / Que cena infame e vil...Meu Deus! Meu Deus! Que  
horror! / Era um sonho dantesco... o tombadilho / [...] Em sangue a se banhar  
/ Tinir de ferros... estalar de açoite... / Legiões de homens negros como a  
noite... (CASTRO ALVES, 1880, s/p.).

A protagonista, ao conhecer o mal da escravidão, sente-se culpada em relação à pajem, dá-lhe a melhor “manga” colhida para fazer “as pazes” e, identificando-se com ela, fica “banzando”, diz: “fiquei por ali banzando” (2016, p. 12).

O banzo foi identificado, desde o século XIX, como o estado de tristeza e depressão ou nostalgia profunda, que levava os escravos africanos à morte. Trata-se de outra passagem intertextual e, talvez, homenagem à poesia de Raimundo Correia e a seu poema intitulado “Banzo”, além de se configurar em outra passagem na qual comparece o significante tristeza: “[...] Vai co’a sombra crescendo o vulto enorme / Do baobá... E cresce n’alma o vulto/ De uma tristeza, imensa, imensamente” (CORREIA, 1891, s/p). A intertextualidade, por sua vez, pode ser pensada como introduzida a partir do discurso ficcional, fazendo vacilar as certezas do leitor em relação ao contrato de leitura autobiográfico.

A orfandade, o desamparo infantil e a tristeza configuram-se como temas do conto, desvelando o avesso do imaginário romântico acerca da infância ou o oposto do que Casimiro de Abreu cantou em *Meus oito anos*:

Da aurora da minha vida, / Da minha infância querida / Que os anos não  
trazem mais / Que amor, que sonhos, que flores, / Naquelas tardes fagueiras,  
/ A sombra das bananeiras, / Debaixo dos laranjais. / Como são belos os dias

/ Do despontar da existência / Respira a alma inocência, / Como perfume a flor;  
/ O mar é lago sereno, / O céu um manto azulado, / O mundo um sonho  
dourado, / A vida um hino de amor! (ABREU, 1859, s/p.).

Assim, a infância, em “Que se chama solidão”, não é representada tão somente pelo amor, beleza e perfume das flores, ao contrário, sua narradora revela o avesso do sonho dourado à sombra das bananeiras, debaixo dos laranjais. Desvelando a infância perpassada pela orfandade, desamparo, tristeza, solidão e medo.

Sobre Juana, ainda, ela não sabia ler, mas sabia contar histórias. As histórias, embora fossem objeto de fascinação e prazer, evocavam medo: “Depois do jantar era a hora das histórias. Na escada de pedra que dava para a horta instalavam-se as crianças com a cachorrada (2016, p. 13). As histórias assustadoras eram de “alma penada”: “Eu fechava olhos-ouvidos nos piores pedaços e o pior de todos era aquele quando os ossos da alma penada começavam a cair do teto diante do viajante que se abrigou no castelo abandonado” (2016, p. 13).

O medo da desintegração dos corpos convoca outros fantasmas que igualmente assustam, a saber, a rejeição e não ser amado. Através da cachorra “Keite”, que rejeitou os filhotes, emerge, mais uma vez, o fantasma da orfandade, enunciado na voz da personagem tia Laura: “Tia Laura então avisou que o cachorro também tem crise que nem gente” (2016, p. 13).

Portanto, a maternidade, em paralelo à infância, também é desidealizada e, através da cachorra Keite, enunciam-se a rejeição ao filho e os conflitos maternos que resultam no abandono e na conseqüente orfandade e desamparo infantil.

A pajem Juana é também a responsável por apresentar a sexualidade à protagonista menina: “Ela começou a desenhar com carvão no muro do quintal as partes dos meninos, Olha aí, é isto que fica no meio das pernas deles, está vendo? É isto!” (2016, p. 12). Além disso, Juana fugiu com o namorado, “o moço do circo”, deixando muita saudade e tristeza: “Quando ela fugiu com o moço do circo que estava indo para outra cidade eu chorei tanto que minha mãe ficou aflita” (2016, p. 13-14).

A segunda pajem é Leocádia: “A pajem que veio em seguida também era órfã, mas branca. Não sabia contar histórias, mas sabia cantar [...] chamava-se Leocádia e tinha duas grossas tranças nas quais prendia as florinhas do jasmineiro no quintal” (2016, p. 14). Leocádia era “afinada”, tinha “voz de soprano” e cantava uma cantiga, pertencente ao cancionero popular brasileiro, conhecida por *Se essa rua fosse minha*, cujo verso “Que se chama solidão” dá título ao conto: “Nesta rua nesta rua tem um bosque / Que se chama que se chama solidão / Dentro dele dentro dele mora um Anjo / Que roubou que roubou meu coração”.

Além da orfandade, através da personagem Leocádia, a solidão é enunciada. A narradora associa também a pajem Leocádia à mudança para a cidade de Descalvado: “depois da mudança com o piano no gemente carro de boi” (2016, p. 14). Gemente o adjetivo de gemido, um significante que expressa lamento.

Desse modo, a narradora compõe e conduz a tensão narrativa até chegar ao seu clímax, a saber: “[...] Naquela tarde, quando voltei da escola encontrei todo mundo assim de olho arregalado [...] E a Leocádia? Perguntei e a tia Laura foi saindo assim meio de lado. [...] Fechou-se no quarto. Não vi minha mãe. Sondei a Maria [...] A Leocádia fugiu?” (2016, p. 15). Não obtendo resposta, escuta, atrás da porta, a conversa entre a mãe e a tia: “ela está morrendo!... A pobrezinha está morrendo, imagina, grávida de três meses, três meses! [...] Mas quem fez esse aborto, quem?” (2016, p. 15).

Assim, as pajens, na errância de suas vidas, são responsáveis por apresentar a protagonista à sexualidade e à morte. A morte já havia sido enunciada no início do conto, através da voz da pajem Juana, quando diz: “Essa sua tia Laura vive falando que agora é tarde por que a Inês é morta, mas quem é essa tal de Inês?” (2016, p. 11). O provérbio ou dito popular “Inês é morta” apresenta a inexorabilidade da morte.

Passado um tempo, em dezembro, indo para a quermesse, a narradora passou pelo jasmineiro e viu alguém: “Cheguei perto e vi no meio dos galhos a cara transparente da Leocádia, o riso úmido. Comecei a tremer, A quermesse, Leocádia, vamos? Convidei e a resposta veio num sopro, não posso ir, eu estou morta” (2016, p. 16). Indo para a quermesse, tentou assobiar: “Nesta rua, nesta rua tem um bosque”, mas o “sopro saiu sem som” (2016, p. 17). A narrativa termina com o silêncio: “Fomos subindo a ladeira em silêncio” (2016, p. 17).

Do enunciado da narrativa, emerge a enunciação de que a infância é o chão das mudanças e das perdas ou daquilo que resta das perdas, a tristeza, a solidão e o silêncio. A infância é, também, o terreno das descobertas e do enfrentamento com os enigmas da sexualidade e da morte, que se desdobram no conto para a interrogação acerca da maternidade, do desamparo, da orfandade e do aborto.

Além do pé que doía: “pé machucado onde pingou tintura de iodo (ai, ai!) e depois amarrou aquele pano. No outro pé a sandália pesada de lama” (2016, p.12), a menina protagonista enfrenta-se com outro tipo de ferida, para a qual o remédio não é o iodo, pois seu peso é outro. Talvez o único remédio seja a própria narrativa, contar a história das perdas, mesmo que essa também tenha seu limite e se esbarre num sopro mudo, no silêncio daquilo para o qual não se tem palavra.

Silviano Santiago, ainda, analisa:

Nos contos de Lygia, a solidão acaba por solidificar-se sob a forma do ponto final que encerra um conto e abre a possibilidade do seguinte, emprestando ao conjunto da sua ficção uma coerência de propósitos pouco comum nas coletâneas de contos da literatura brasileira contemporânea. [...] Em cada conto, o ponto final [...] exige do olho detetivesco do leitor a reflexão (SANTIAGO, 1989, p. 284-287).

Quanto ao tema do aborto, na versão original do conto, lançado em 2000, a personagem Leocádia, ela própria, realiza o aborto com uma agulha de tricô. A narradora escuta atrás da porta a seguinte conversa entre a mãe e a tia: “[...] Então o médico disse [...] que ela pode ficar na enfermaria até o fim, vai morrer, Laura! Enfiou a agulha de tricô lá no fundo, meu Deus!... [...] Grávida de quatro meses e eu sem desconfiar de nada, era gordinha” (2000, p. 13).

Na reedição da coletânea, a partir de 2009, essa passagem sofre uma mudança de composição, na qual a narradora não revela quem provocou o aborto, nem como ele teria sido realizado, propondo ao leitor a incógnita, através da personagem tia Laura, que indaga: “[...] Mas quem fez esse aborto, quem?!” (2016, p. 15). Permanece sem resposta.

Além dessa mudança, a personagem Leocádia, na segunda versão da narrativa, conta com três meses de gravidez: “grávida de três meses” (2016, p. 15) e não “quatro meses” (2000, p.13), tempo designado na primeira escritura do conto.

Difícil é precisar os motivos ou as razões para tal mudança, quiçá a preocupação com a verossimilhança, embora ambas as narrativas o sejam. Talvez questão de estilo, no sentido de manter as zonas de sombras que caracterizam outras passagens e personagens do conto. Ou trata-se, ainda, de não entregar ao leitor o texto facilitado, propondo-lhe dúvidas, exigindo dele trabalho de leitura e imaginação.

Essa passagem do conto traz a discussão sobre as consequências da prática do aborto ilegal, questão que, além da dimensão subjetiva e que envolve um dos aspectos da condição feminina, é problema social e de saúde pública no Brasil, podendo a preocupação com a realidade social ter influenciado a autora nessa direção.

Outra mudança empreendida é o nome da primeira pajem que, na primeira versão do conto, chama-se Maricota, e na segunda, Juana. Quanto ao nome Leocádia, ele já havia sido utilizado pela autora em conto intitulado “O suicídio de Leocádia”, publicado na coletânea *O cacto vermelho*, de 1949.

A reescrita de sua própria obra em diferentes reedições interroga os críticos, tornando-se objeto de estudo. Em 2017, Nilton Resende publicou um estudo intitulado *A Construção de Lygia Fagundes Telles*, investigando a reescrita de *Antes do baile verde*. Ressalta-se que as mudanças de composição revelam a dimensão da ficcionalização do conto ou de sua

autoficcionalização, pois essa estratégia não corresponde às da escrita autobiográfica, que exige a verdade do narrado em seus pressupostos.

Aqueles leitores que conhecem a biografia da autora identificam elementos autobiográficos, como a mãe pianista, o pai promotor, a infância vivida no interior paulista, em Descalvado. Aqueles leitores de Lygia, que conhecem sua obra, podem associar as diferentes versões à ficcionalização. Porém, ambos os leitores e aqueles que não conhecem, nem a biografia, nem a obra da autora, podem identificar o hibridismo, pela própria estrutura do conto que oscila em vaivém entre o discurso autobiográfico e ficcional.

Silviano Santiago considera, sobre os contos de Lygia, conforme já mencionado, que a “voz narrativa ganha peso e consistência ao oscilar” (SANTIAGO, 1998, p. 282), problematizando as certezas e trabalhando no espaço “entre”, espaço híbrido.

Outro aspecto que aponta para o hibridismo é a utilização da estratégia ficcional fantástica em meio à narração com traços autobiográficos, no caso, o recurso à figuração do espectro ou fantasma de Leocádia. Alguns críticos analisam o fantástico na obra de Lygia Fagundes Telles, tais como Sonia Régis (1982), que, ao analisar a coletânea “Mistérios”, observa que as narrativas em seu conjunto questionam os limites da realidade, suspendendo o compromisso com ela. Assim, da narrativa, emergem “fantasia, absurdo e insólito pelos desvios dos textos, como forma de propagar o conhecimento do mistério, dando a conhecer aos iniciados o ritual de uma revelação: a criação” (1982, p. 10). Segundo a autora, nesses contos, tanto o tempo quanto o espaço são rompidos, fraturando-se a causalidade, a cronologia temporal e o espaço.

Ascención Riva Hernández (2014) considera a autora uma escritora singular na literatura brasileira, sobretudo, por ter-se voltado para o fantástico. Comenta Hernández: “desde el principio de su carrera introduzco lo fantástico en una escritura de corte realista” (p. 14). Ademais observa, sobre suas personagens predominantemente mulheres, que vivem problemas familiares ou de casais em relações conflituosas, obrigando-as a um constante confronto com a comoção e o desvio da razão.

Para a psicanálise, a literatura fantástica revela a dimensão de estranhamento com a emergência da cena inconsciente quando essa se revela subitamente. Freud, em 1919, em *Das Unheimliche*, traduzido por *O estranho* ou *O infamiliar*, abordou, a partir do conto fantástico de E.T.A. Hoffmann, “O homem da areia” (1815), o efeito ou o sentimento de estranheza inquietante. Esse efeito que é vivido como não totalmente estrangeiro, mas com um misto de familiaridade angustiante, é causado pela emergência abrupta da cena inconsciente ou de complexos infantis recalcados na aparente realidade. Esses deveriam permanecer recalcados,

mas sob certas condições emergem. As manifestações ou figuras mais frequentes, através das quais a psicanálise reconhece a cena inconsciente, são as do duplo, o movimento do autômato, objetos sem vida que de súbito tornam-se animados, assim como fantasmas, zumbis, vampiros e, ainda, imagens de corpos desarticulados.

Pode-se concluir que diante do enigma da morte e do silêncio deixado por ela, surge a estranheza na figura do fantasma de Leocádia, manifestação que desafia a razão e as certezas, irrupção da presença da ausência ou do desejo de reencontro, tentativa de elaboração da perda, do vazio e da solidão. A infância também se chama solidão.

### 2.2.2 “Suicídio na granja”

“Suicídio na granja” trata do tema do suicídio, conforme o título enuncia, iniciando por um narrador observador que, respeitosamente, apresenta dois modos de despedida, distinguindo entre o suicida que dá avisos e justifica-se e outro tipo, silencioso, que não deixa nenhuma explicação, a morte obscura:

Alguns se justificam e se despedem através de cartas, telefonemas ou pequenos gestos – avisos que podem ser mascarados pedidos de socorro. Mas há outros que vão no mais absoluto silêncio. Ele não deixou ao menos um bilhete?, fica perguntando a família, a amante, o amigo, o vizinho e principalmente o cachorro que interroga com um olhar ainda mais interrogativo do que o olhar humano, E ele?! Suicídio por justa causa e sem causa alguma e aí estaria o que podemos chamar de vocação, a simples vontade de atender ao chamado que vem das profundezas e se instala e prevalece. Pois não existe a vocação para o piano, para o futebol, para o teatro. Ai!... para a política. Com a mesma força (evitei a palavra paixão) a vocação para a morte. Quando justificada pode virar conformação, Tinha os seus motivos! [...] mas e aquele suicídio que (aparentemente) não tem nenhuma explicação? A morte obscura, que segue veredas indevassáveis na sua breve ou longa trajetória (2016, p. 19).

Daqueles que se despedem justificando-se, suas “cartas, telefonemas ou pequenos gestos” podem ser lidos como “avisos” ou “mascarados pedidos de socorro”, ensejando a interpretação de que fazem apelo a outro, ao próximo. Aqueles, ao contrário, que não se despedem, que partem “no mais absoluto silêncio”, expressam “a simples vontade de atender ao chamado que vem das profundezas” ou “vocação para a morte” ou, ainda, “paixão” pela morte.

O narrador, com fina ironia, chama de suicídio por “justa causa” e “sem causa alguma”, observando que o primeiro pode virar conformação para os que ficam, uma vez que o suicida

“Tinha os seus motivos!”. O suicídio “sem causa alguma” deixa o interrogante: “não deixou nem um bilhete?”, ou seja, a perplexidade diante da “morte obscura” e do “absoluto silêncio”. Além disso, o narrador tem o cuidado de observar que esse tipo de despedida, a saber, “sem causa alguma”, assim o é pelo menos em aparência, “(aparentemente)” entre parênteses, sendo sua causa obscura, o que não afirma sua inexistência.

A vocação para a morte é respeitada como uma outra qualquer, tal como para o piano, o futebol, o teatro, e, mesmo, a política, essa, no entanto, após reticências, o que denota hesitação e crítica à realidade política ou aos políticos não vocacionados. A comparação estabelecida, no entanto, trata o suicídio como um tipo de vocação ou paixão como outras, sem discriminá-lo moralmente.

Quanto à evitação do termo paixão, trata-se de uma estratégia que, em realidade, revela o seu avesso, ressaltando a vocação enquanto paixão. Nesse momento da narração, o narrador se coloca em primeira pessoa, aproximando o leitor, falando-lhe diretamente, tornando-o cúmplice dessa ideia que, quiçá, deveria ser evitada, a saber, a paixão pela e para a morte.

*Vocação*, no *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (2009), é definida, em primeira acepção, como apelo ou inclinação para o sacerdócio e disposição natural espontânea que orienta, no sentido de uma atividade, qualquer aptidão ou gosto natural, pendor, talento, chamamento. *Paixão*, no mesmo dicionário, é primeiramente definida por martírio de Jesus Cristo, devendo ser escrita em maiúsculo e, ainda, como o segmento do Evangelho que trata do martírio de Cristo e dos santos, podendo ser lido como grande sofrimento ou martírio. Por outro lado, na utilização laica do termo, figura como gosto ou amor intenso, a ponto de ofuscar a razão; citando Kant, Houaiss o define por inclinação emocional violenta capaz de dominar a conduta humana e afastá-la da escolha racional.

Desse modo, a evitação da palavra “paixão” poderia estar associada ao seu conteúdo religioso, sendo o suicídio condenável na moral religiosa cristã, assim como na maioria das religiões. Por outro lado, ao ressaltar a palavra “paixão”, subverte a moral religiosa, enunciando o chamamento como forte atração ou inclinação emocional pela morte.

Em *A disciplina do amor*, algumas narrativas conversam com o conto aqui analisado. Uma delas é “Da delicadeza”, que trata da dureza exigida para suportar a vida, iniciando com a frase “os delicados preferem morrer” (2019, p. 48), extraída do poema “Os ombros suportam o mundo”, de Carlos Drummond de Andrade. Através desse poema, a narradora explica que os delicados para o poeta “não são os que apanham a luva que caiu [...] ou seguram a porta do elevador” (2019, p. 48), mas aqueles que se revelam apenas pela “falta de vocação para a vida.

[...] Os delicados podem ter vocação para o piano, para o teatro, para a poesia” (2019, p. 48). Ora, são essas as mesmas vocações elencadas no presente conto.

Outra narrativa, intitulada “Da vocação”, do mesmo *A disciplina do amor*, estabelece um diálogo com “Da delicadeza” e, também, com “Suicídio na granja”, porém ao avesso deste último, trata da vocação para vida, dialogando com Gonçalves Dias e seus versos: “Não chores que a vida / é luta renhida. Viver é lutar” (2019, p. 50). Assim, observa-se que as obras dialogam entre si.

Os avessos ou, ainda, o paradoxo, são igualmente explorados em “Suicídio na granja”, na utilização do significante “veredas indevassáveis”, pois vereda é um caminho, no entanto, no conto, um caminho que se fecha impenetrável. Vereda é um termo brasileiro do cerrado e do sertão, sua escolha indica ou conduz à duplicidade de espaços da narrativa, a saber, o do interior do Brasil e o do interior da condição humana. Veredas, porém, é um significante com história literária. Depois de *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, seu uso convoca a intertextualidade. A obra de Rosa, igualmente, enfoca os caminhos ou as veredas da natureza humana. Pode-se ler ainda que o maior paradoxo tratado em “Suicídio na granja” é o próprio suicídio, tomado em sua dimensão de dilema ou de situação dilemática, sendo problematizado nessa perspectiva pela narradora.

No terceiro parágrafo, o foco narrativo passa de observador a personagem e, em primeira pessoa, evoca uma lembrança infantil, qual seja, a primeira vez que o narrador ouviu a palavra suicídio na infância. O eu, no entanto, já havia sido revelado no início do conto no dizer: “evitei a palavra paixão”, que passa a ser utilizada dentro de uma estratégia discursiva autobiográfica:

Pela primeira vez ouvi a palavra suicídio quando ainda morava naquela antiga chácara que tinha um pequeno pomar e um jardim só de roseiras. Ficava perto de um vilarejo cortado por um rio de águas pardacentas, o nome do vilarejo vai ficar no fundo desse rio. Onde também ficou o Coronel Mota, um fazendeiro velho (todos me pareciam velhos) [...] Fui correndo dar a notícia a meu pai, o Coronel encheu o bolso de pedras e se pinchou com roupa e tudo no rio! [...] Me contaram no recreio.[...] tinha lá um pescador que sabia nadar, nadou e não viu mais nem sinal dele (2016, p. 20).

O recreio é o espaço escolhido para situar o tempo da infância, assim como o enunciado entre parênteses: “todos me pareciam velhos”, com o qual se revela a perspectiva do olhar infantil em relação aos adultos. Além disso, a infância é caracterizada pela organização do tempo, a lembrança associada à espacialidade, à casa de moradia: “quando ainda morava naquela antiga chácara que tinha um pequeno pomar e um jardim só de roseiras”.

Apesar do pomar e das roseiras, as lembranças dessa infância e, portanto, a memória situam-se em um rio de águas pardacentas, escuras, lodosas, ou seja, turvas, pouco nítidas; não são claras e distintas, a ponto de que baste fixar a atenção e elas surgem, como suposto pela tradição autobiográfica. Contudo, assim como muitas lembranças submergem ao esquecimento e à morte, outras não morrem. O vilarejo, cujo nome “vai ficar no fundo” do “rio de águas pardacentas”, não foi esquecido. Através do tempo verbal utilizado no futuro, o narrador enuncia que quer esquecer seu nome, embora não consiga, porém não o revela, deseja que ele morra.

Note-se que a ocultação de um dado é uma estratégia propriamente ficcional, que se opõe às confessionais autobiográficas, pelo menos desde a tradição de *As confissões*, de Rousseau, que se compromete a nada ocultar, revelando com sinceridade toda a verdade. Essa tradição é um dos apoios para a teorização de Lejeune.

O narrador enuncia que a memória infantil da relação com o pai está mergulhada no tema da morte, associada à descoberta de algo inesquecível, o desejo de morte. Prossegue com duas outras imagens ou figuras da morte:

Meu pai baixou a cabeça e soltou a baforada de fumaça no ladrilho: que loucura! [...] Entregou-me o anel vermelho-dourado do charuto. [...] Enfeie o anel no dedo, mas era tão largo que precisei fechar a mão para retê-lo. Mimoso veio correndo assustado. Tinha uma coisa escura na boca e espirrava, o focinho sujo de terra (2016, p. 20).

Tanto “a baforada de fumaça” e “o anel do charuto”, que era “tão largo”, difícil de reter, quanto a imagem do cachorro Mimoso, que aparece com “uma coisa escura na boca”, pois havia desenterrado algo, “o focinho estava sujo de terra”, enunciam que a vida não se pode prender com a boca, nem reter com as mãos, esvaindo-se dentre os dedos, efêmera, volátil como a fumaça.

Além disso, nem o pai, nem o narrador são nomeados, mantendo-se fumaça sobre as identidades, tornadas incertas. Assim, não somente a vida, mas a própria identidade se esvaem entre os dedos. Tal qual o conto anterior, “Que se chama solidão”, no presente conto, a memória e o eu são tratados como efêmeros e duvidosos, expressando um sujeito, cuja identidade lhe escapa. Esse não é, certamente, o sujeito suposto de uma narrativa autobiográfica.

No entanto, em um movimento de vaivém, a narrativa oscila, pendendo para o autobiográfico ao indicar ou dar pistas de que se trata do mesmo narrador do conto anterior, “Que se chama solidão”. Repetem-se, em ambos, a referência ao anel de charuto do pai e a utilização do recurso ao saber paterno, para indagar acerca dos enigmas da humanidade. A narradora diz: “Fui perguntar ao meu pai que era isso, escravidão. Ele me deu o anel do charuto”

(2016, p. 12). Assim, pelo movimento de oscilação entre os discursos autobiográfico e ficcional, a narrativa revela seu hibridismo.

Quanto à figura do pai, ele “fez parar a cadeira de balanço” (2016, p. 20) quando recebeu a notícia do suicídio, expressando-se: “Que loucura! [...] ele não podia fazer isso [...] Não podia fazer isso!” (2016, p. 20). O recurso à anáfora enfatiza tanto o sentido de condenação do ato suicida quanto a dimensão afetiva do que é enunciado. O conteúdo religioso aparece enunciado primeiramente pelo personagem pai: “Era um cristão e um cristão não se suicida” (2016, p. 20), o que evoca a pergunta, sem resposta: “Quem se mata vai para o inferno, pai?” (2016, p. 21). As respostas do pai revelam-se sensíveis. À indagação: “Mas pai, por que ele se matou, por quê?!” (2016, p. 20), o pai responde com respeito:

Muitos se matam por amor mesmo. Mas tem outros motivos, tantos motivos, uma doença sem remédio. Ou uma dívida. Ou uma tristeza sem fim, as vezes começa a tristeza lá dentro e a gaiola do peito é maior ainda do que a dor na carne. Se a pessoa é delicada não aguenta e acaba indo embora! [...] Se matam até sem motivo nenhum, um mistério, nenhum motivo! (2016, p. 20).

Em linguagem poética, através da composição “a tristeza lá dentro e a gaiola do peito é maior ainda do que a dor na carne”, o personagem pai enumera os motivos para o suicídio, “tantos motivos”. Mas há também, como foi observado no início do conto, aqueles que se matam sem nenhum motivo, um grande “mistério”, o intangível da condição humana.

A criança, diante do mistério e do enigma, propõe três perguntas. A primeira: “Mas pai, por que ele se matou, por quê?” (2016, p. 20); a segunda é “Quem se mata vai para o inferno, pai?” (2016, p. 21); a terceira: “E bicho, bicho também se mata?” (2016, p. 21). A esta última pergunta, o personagem pai responde: “Bicho não, só gente!” (2016, p. 21). É a passagem que finaliza a memória infantil do narrador.

Essas interrogações enunciam os grandes enigmas da condição humana, a saber, o sentido da vida, a existência ou não de Deus e a diferença entre a natureza humana e a animal. A infância não se revela inocente e ingênua, pelo contrário, ela traz a marca dos grandes enigmas da humanidade e, sobretudo, do enigma da morte, do valor da vida, do sentido da existência. A narrativa enuncia, também, que à criança interessa interrogar o valor da vida para o pai, assim como o valor que ela, criança, tem para o pai, se ela é desejada, se é amada pelo pai.

Com relação ao pai, ele se tornou a figura central em torno da qual Freud construiu sua psicopatologia. E falar de pai, para o psicanalista vienense, significa falar de Édipo. O complexo de Édipo designa o conjunto das relações afetivas e eróticas da criança com as figuras parentais, que constituem a dimensão desejante inconsciente, porém, a função do pai é a principal, a saber,

interditar o desejo incestuoso pela mãe, sendo, em função disso, orientados a ele os impulsos de ódio, que culminam no desejo de morte. São os desejos parricidas que dão, à relação com o pai, seu matiz hostil.

Contudo, não há em Freud um artigo que trate especificamente do complexo de Édipo, sua elaboração ao longo da obra é tratada nos casos clínicos. Nas neuroses histéricas, Freud observa a prevalência da relação de amor ao pai e, nas neuroses obsessivas, a de o ódio. Há, porém, um artigo, *Dissolução do complexo de Édipo* (1924), que trata do complexo de castração, designação dada à função do pai no Édipo. Deve-se entender por Édipo não um drama infantil, mas um processo através do qual a criança se vê obrigada a abdicar da satisfação imediata, de seus desejos e fantasias, função atribuída ao pai, tornando-se ele o representante da lei.

A universalidade do complexo de Édipo é afirmada, por Claude Lévi-Strauss, em *Estruturas elementares de parentesco*: “A proibição do incesto é universal como a linguagem” (1982, p. 534). Para o antropólogo, “as regras de parentesco e de casamento não se tornaram necessárias pelo estado de sociedade. São o próprio estado de sociedade, remodelando as relações biológicas e os sentimentos naturais” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 534).

Analisando diferentes sociedades elementares e complexas, constata que, embora as regras variem, existe sempre uma regra, uma proibição que regula as alianças, repartindo e classificando o parentesco. Essa lei, não natural, é a linha divisória que separa o estado de natureza do estado de sociedade. A cultura é, portanto, consequência da função simbólica, que é especificamente humana, sendo, desde Saussure, a linguagem, a instituição simbólica por excelência. Sem a linguagem, nenhuma sociedade humana seria possível. Logo, o que distingue “gente” de “bicho” é a capacidade simbólica de atribuir significações à realidade natural, transformando-a. Por isso, bicho não se suicida, “só gente”.

Lacan, que, reformula a psicanálise a partir da matriz epistemológica da antropologia estrutural e da linguística moderna, destaca a desordem que a linguagem introduz na relação do homem com a natureza, desnaturalizando-a, uma vez que substitui o objeto natural da necessidade pelo objeto de desejo. O objeto de desejo não se encontra na natureza, ele é um objeto de linguagem, encontrando-se, portanto, na relação com o outro, com o desejo do outro. Assim, o desejo do homem é o desejo do outro, ou seja, seu desejo é ser desejado e reconhecido pelo outro, para ser e para existir.

No conto, a relação da criança com o pai dialoga com ambas as formulações psicanalíticas. O diálogo entre o pai e a criança expressa a relação de amor, no entanto, é semeada a dúvida pelo narrador adulto, ao revelar que preferiria essas memórias submersas no

“rio de águas pardacentas”. A narrativa abre-se para novas possibilidades de sentido ao tensionar os contrários ou a ambivalência amor-ódio. Além disso, dois outros contrários abrem o texto para a equívocidade, a saber, o lembrar e esquecer e o animal e o humano ou “bicho” e “gente”.

Note-se também as consequências das reformulações de Lacan para as noções de memória, uma vez que o psicanalista francês a diferencia de história, entendendo, desde seu primeiro seminário (1953-1954), que o essencial não é a rememoração do passado, mas a narração da história no presente. Freud afirma que todas as lembranças da infância são encobridoras, pois os primeiros anos de vida, os mais fundamentais, sucumbem à amnésia infantil ou ao recalçamento, sendo jamais recordados e sim repetidos, enquanto enunciação inconsciente, nos sintomas e nos sonhos. Assim, não se pode pensar em um passado que é causa determinante do presente, pois, mais propriamente, o passado se fez realidade psíquica ou subjetividade, atualizando-se e tornando-se fala presente:

A ambiguidade da revelação histórica do passado não decorre tanto da vacilação de seu conteúdo entre imaginário e real, pois ela se situa em ambos. Tampouco se trata de que ela seja mentirosa. É que ela nos apresenta o nascimento da verdade na fala. [...] Pois a verdade dessa revelação é a fala presente, que atesta na realidade atual e que funda essa verdade em nome dessa realidade (LACAN, 1998, p. 257).

Lacan articula que não somente a vacilação entre o imaginário e o real se apresenta em uma narrativa de memórias, mas igualmente a ambiguidade relativa ao próprio tempo da narrativa, pois, se essa se faz no presente, é porque não pertence ao passado. A fala presente atesta a sua atualidade.

Essas formulações da psicanálise já vêm dialogando com a literatura. Pode-se lê-las na análise que Maurice Blanchot faz de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, a saber:

Há, em sua obra, uma intrincação talvez enganosa, mas maravilhosa, de todas as formas do tempo. Nunca sabemos, e muito rapidamente ele mesmo já não é capaz de saber, a qual tempo pertence o acontecimento que evoca, se aquilo acontece somente no tempo da narrativa ou se acontece para que chegue o momento da narrativa, a partir do qual o que aconteceu se torna realidade e verdade (BLANCHOT, 2018, p. 15).

Assim, propõe Blanchot, entre outras possíveis leituras, que é a partir da apreensão de uma experiência real pela linguagem que ela pode tornar-se realidade e verdade para sujeito.

O narrador de “Suicídio na granja” não só mistura tempos, mas os focos narrativos e, na última parte do conto, promove uma mudança de foco, recorrendo ao antropomorfismo. Não se trata de um narrador que se fia à verdade da rememoração do seu passado, ele oscila e se coloca

em diferentes posições de fala, em que constrói diferentes narrativas, constituindo perspectivas ou realidades diversas acerca do enigma do suicídio. Assim, a própria estrutura da narrativa expressa seu hibridismo.

Na última parte do conto, duvidando de que somente “gente” se suicide, o narrador se revela feminino e adulta, capaz de questionar o saber paterno, narrando uma visita a uma fazenda “muitos anos depois” (2016, p. 21), na qual, na granja, encontra “dois improváveis amigos inseparáveis” (2016, p. 21), um ganso e um galo, “uma estranha amizade” (2016, p. 21). Assim descreve o que enfatiza ter visto:

[...] 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? Pois é, o galo. Esse perguntava com maior frequência, a interrogação acesa nos rápidos movimentos que fazia com a cabeça [...] O ganso respondia com certa cautela, parecia mais calmo, mais contido quando abaixava o bico meditativo [...] numa aura de maior serenidade. Juntos, defendiam-se contra os ataques, não é preciso lembrar que na granja travavam-se as mesmas pequenas guerrilhas da cidade [...] a competição. A intriga. A vaidade e a luta pelo poder (2016, p. 21-22).

A narradora ironicamente os nomeia. Ao ganso dá o nome de Platão, pelo seu “olhar de pensador” (2016, p. 22). O galo recebe o nome de Aristóteles, por ser “mais exaltado como todo o discípulo” (2016, p. 22). “Até que um dia”, e a narradora novamente ironiza: “(também entre os bichos, um dia), houve o grande jantar na fazenda do qual não participei” (2016, p. 22), tendo sido o ganso escolhido pelo cozinheiro.

Segundo a narradora, tratou-se do “banquete de Platão”. Ela, embora não estivesse presente, nauseou tão somente em formular “miserável trocadilho” (2016 p. 23). Após esse episódio, “O galo ficou sozinho e procurando o outro feito tonto [...] definhando na busca obstinada, a crista murcha, o olhar esvaziado. E o bico, aquele bico tão tagarela agora pálido, cerrado” (2016, p. 23). Acabou sendo encontrado “morto ao lado do tanque onde o companheiro costumava se banhar” (2016, p. 23).

*O Banquete*, de Platão, texto clássico da filosofia do período helênico, não por acaso é o intertexto, pois ele é uma exaltação ao amor. Os célebres participantes, dentre outros, Sócrates, Agatão, Alcebiades e Aristófanes dialogam sobre o amor a partir de diferentes perspectivas, partindo da *Teogonia*, na qual Hesíodo afirmara que primeiro “nasceu o Caos... e só depois Terra [...] e Amor” (PLATÃO, 1983, p. 12). Este último é o mais antigo dos deuses.

O mais famoso discurso de *O Banquete* é o de Aristófanes, no qual ele faz a seguinte narrativa:

[...] inteiriça era a forma de cada homem, com o dorso redondo, os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois rostos [...] e quatro orelhas, dois sexos [...] Eram por conseguinte de uma força e um vigor, e uma grande presunção eles tinham; mas voltaram-se contra os deuses. [...] Depois de laboriosa reflexão, diz Zeus: Acho que tenho um meio de fazer com que os homens possam existir, mas parem com a intemperança, tornados mais fracos.[...] eu os cortarei a cada um em dois e [...] eles serão mais fracos [...] e andarão eretos sobre duas pernas [...] Por conseguinte desde de que a nossa natureza se fez duas, ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia [...] é então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador de nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana (PLATÃO, 1983, p. 23-24).

Nessa passagem, é articulado o que se conhece como mito do andrógino, no qual o homem, em seus primórdios, era uno e perfeito, tendo sido punido com a divisão em dois gêneros, o masculino e o feminino, causa da busca da metade perdida, visando restaurar a unidade outrora vivida.

Essa passagem pode ser interpretada como uma das versões míticas do narcisismo. A psicanálise, tanto a freudiana quanto a lacaniana, associa o narcisismo à completude imaginária. Segundo Freud, o “eu-ideal”, o eu que se constitui a partir da projeção dos “ideais de eu” dos pais sobre a criança, constitui “sua majestade o bebê”, primeira imagem de si mesmo com o qual a criança se identifica.

Lacan, a partir de outra perspectiva, através da metáfora do espelho, compreende a formação do pequeno eu, o eu especular, associando-o à ilusão de completude em relação à falta do outro-mãe ou ao seu desejo. Necessária se faz a ruptura dessa primeira organização narcisista, sendo justamente a descoberta da diferença sexual na fase nomeada de edípica, a principal causa da vacilação das certezas da criança acerca de sua completude ilusória.

A referência intertextual ao *Banquete*, de Platão, enuncia, entre outras possíveis interpretações, que, dentre os tantos misteriosos motivos que levam ao suicídio, está, sobretudo, a perda da metade, cuja presença restauraria a natureza humana dividida, a ferida narcisista e o desamparo frente à incompletude e à solidão.

Em “Suicídio na granja”, o antropomorfismo enuncia também a ironia em relação à filosofia, ao idealismo platônico e à coerência lógica do pensamento aristotélico. Nesse mesmo sentido, a narradora termina o conto com um poema do poeta russo Vladimir Maiakovski: “Comigo viu-se doida a anatomia: sou todo um coração!” (2016, p. 23). Além de mencionar que ele se suicidou com um tiro, a narradora enuncia, através desses versos, que não está fazendo filosofia, mas poesia.

O recurso ao antropomorfismo pode ser lido também como uma estratégia ficcional fantástica, muito utilizada pela autora, tendo chegado à sua maestria no romance *As horas nuas* (1989), em que atribui ao gato Rahul a voz narrativa. Ademais, é próprio da literatura fantástica questionar o realismo e a racionalidade filosófica e cientificista.

A ficção fantástica é a estratégia que, segundo Julio Cortázar (1993), melhor desvenda o avesso da aparente realidade, rompendo com ela. Em tese acerca do neofantástico, Jaime Alazraki cita Cortázar, afirmando:

Para mí lo fantástico es la indicación súbita de que el margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir (CORTÁZAR, *apud* ALAZRAKI, 2001, p. 276).

Em ensaio sobre *Valise de Cronópio*, Cortázar recorre a Rimbaud, apoiando-se em uma de suas assertivas, a saber: “A verdadeira alquimia reside nesta fórmula: Tua memória e teus sentimentos serão apenas o alimento do teu impulso criador. Quanto ao mundo, quando saíres em que se haverá convertido? Em todo o caso, nada a ver com as aparências atuais” (CORTÁZAR, 1993, p. 177).

Berenice Sica Lamas, em sua tese de doutorado *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia*, publicada em 2004, além de analisar as figuras do duplo na obra da autora, afirma, em consonância com Sônia Régis (1982), que ela é uma das mais importantes contistas do fantástico latino-americano, colocando-a ao lado de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Guimarães Rosa e Murilo Rubião.

Em “Suicídio na granja”, no entanto, a autora afasta-se das determinações de gênero, trabalhando o hibridismo. Situa sua narrativa na fronteira do discurso autobiográfico e do ficcional, visando produzir estranhamento em relação à aparente realidade a partir da introdução do antropomorfismo enquanto estratégia ficcional fantástica, além de utilizar a memória como impulso criador.

Quanto à temática do suicídio, a autora já a havia trabalhado em dois outros contos, em “O suicídio de Leocádia”, de *O cacto vermelho* (1949), e em “A estrela branca”, primeiramente publicado também em *O cacto vermelho* e escolhido para figurar em recente publicação, em *Um coração ardente* (2012).

O enigma do suicídio, como tema na literatura, tem importante tradição, encontrando-se em clássicos como *Hamlet*, de William Shakespeare, no qual, entre várias faces da morte, surge o suicídio na personagem Ofélia; *Os sofrimentos do jovem Werther*, de J. W. Goethe,

*Anna Karenina*, de L. Tolstói, *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos.

Além dessas obras, Albert Camus, em *O mito de Sísifo* (1942), faz uma das mais importantes reflexões sobre o suicídio. Na forma de um ensaio, ele reflete acerca do suicídio na sua vertente existencialista, afirmando-o como “uma solução do absurdo [...] o absurdo da existência” (2020, p. 19). Segundo o autor, “Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia” (2020, p. 21).

Freud analisa o suicídio na sua relação com a melancolia. Em *Luto e melancolia* (1917), comparando a melancolia ao luto, trata-a como um luto patológico, no qual não se faz o trabalho psíquico de elaboração da perda ou do abandono gradual do investimento libidinal no objeto amado e perdido. Sua tese é a de que ocorre, na melancolia, uma identificação narcisista com o objeto, que não somente é amado, mas, sobretudo, idealizado. Fundamenta-se na observação clínica de um sintoma paradoxal, a saber, o melancólico sofre de uma diminuição do amor próprio, acusando-se pela perda sofrida. Segundo o mestre vienense, a melancolia se caracteriza por uma “diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição” (FREUD, 2010, p. 172-173), e a autopunição é o que leva ao suicídio.

O autor pensa que as injúrias dirigidas ao eu pelo melancólico seriam um deslocamento do ódio ao objeto pelo abandono sofrido, tanto pela ambivalência amor-ódio quanto pela identificação com o objeto amado-odiado, levando o eu a buscar a autopunição. O problema para Freud, nesse momento de sua teorização, consiste em explicar como o eu abandona sua autopreservação, sendo essa uma das pulsões do eu. Assim, compreende o suicídio como um ataque ao objeto e não ao eu.

Seus posteriores estudos sobre o problema do masoquismo, da compulsão à repetição em traumatizados de guerra e, mesmo, as reações terapêuticas negativas, levaram-no a conceber a pulsão de morte ou de destruição. Assim, se o eu aspira à autoconservação, outra força contrária, a pulsão de morte, aspira à autodestruição. Da fusão ou desfusão das pulsões de vida, Eros, e pulsão de morte, Tânatos, depende o destino de cada sujeito e, mesmo, da humanidade.

Lacan (1962-1963) a partir da análise de um caso freudiano, publicado em *Sobre a psicogênese de um caso de homossexualidade feminina* (1920), no qual a jovem tenta cometer suicídio, jogando-se de uma ponte férrea, interpreta na passagem ao ato suicida a queda ou o desvanecimento ou, ainda, o enfraquecimento da posição subjetiva, passando o sujeito à posição de objeto da demanda do outro. Sendo a demanda do outro, a morte ou o desejo de morte, pode

o sujeito ser chamado à morte. Logo, tem-se, nas formulações tanto de Freud quanto de Lacan, tentativas de apreensão do enigma do ato suicida. A narrativa “Suicídio na granja” dialoga com ambas as perspectivas teóricas da psicanálise, apresentando, poeticamente, duas diferentes manifestações de suicídio.

O suicídio, como consequência da perda do amor, ilustra o que Freud encontrou em sua clínica da melancolia. O suicídio no “mais absoluto silêncio” revela “a simples vontade de atender ao chamado que vem das profundezas”, ou “vocação para a morte”, ou, ainda, “paixão” pela morte, dialogando com o ponto de vista e teorização de Lacan. Pode-se ler a “paixão” como o gozo que se impõe sem mediação da palavra, imperativo de gozo que se expressa através do chamamento.

Destaca-se, entretanto, o que a narradora de Lygia Fagundes Telles tem a ensinar acerca do suicídio no “mais absoluto silêncio”, a saber, não há palavras para expressar o desejo de não desejar; o silêncio é a morte do desejo. Para contrapor-se ao silêncio da morte, a narrativa fragmenta-se em diferentes focalizações, que revelam diversas perspectivas, interrogando tanto a ilusão de um único narrador quanto a de uma abordagem unívoca.

### 2.2.3 “Cinema Gato Preto”

O conto “Cinema Gato Preto” desdobra-se em várias narrativas que se entrelaçam. Em uma das tramas, está a memória do cinema mudo, em outra, o tema do erotismo através de uma de suas figuras, o vampiro. Além disso, há a conflitiva da sexualidade na juventude, desvelando a dimensão do desejo e, ainda, a trama da cena familiar da narradora.

Ademais, a narrativa é fragmentada, embora se divida em duas principais partes. Na primeira, a narradora é personagem, narrando a ação em primeira pessoa, em sua juventude, no seu tempo presente. Na segunda parte, a narradora torna-se observadora, referindo-se ao narrado no passado, enunciando-se adulta. Nesse seguimento, compara as expressões do erotismo na sua atualidade e o no seu passado, configurando, retrospectivamente, a primeira parte do texto como rememoração.

A narrativa inicia pelas reações agressivas do jovem irmão da narradora frente a cenas de um filme mudo de vampiro no cinema. Ele grita e chuta as cadeiras do cinema, dirigindo-se à mocinha: “— Fecha essa janela, sua besta!” e, ainda, “— Mas é mesmo uma besta essa daí!” (2016, p. 39).

Essas reações ocorrem diante da seguinte cena:

[...] a mocinha encacheada, depois de vestir a camisola esvoaçante, abriu a janela do balcão dando para a noite. Noite de lua cheia servindo de pano de fundo para o morcego que veio crescendo no seu voo de veludo, entrou pela janela e já virou o homem com roupa de ópera. [...] a mocinha gemente mas muda (cinema mudo) revirava-se no leito, os olhos revirados, as mãos reviradas arrancando do pescoço a corrente com a cruz e mais a trança de alho virgem da cabeceira e jogando tudo longe. Sacudiu a cabeça com cachos emaranhados, abriu a boca e o grito logo apareceu na legenda em meio a moldura rendada em preto e branco: Não! Oh! não... (2016, p. 39).

Através dessa descrição, é desvelada a dimensão do erotismo expresso nas cenas do filme a partir de imagens como a “camisola esvoaçante”, a “mocinha gemente” que “revirava-se no leito”, além da volúpia com a qual sacode a cabeça frente ao vampiro ou homem-morcego, emaranhando os cachos e “arrancando do pescoço a corrente com a cruz e mais a trança de alho virgem da cabeceira e jogando tudo longe”, encenando metaforicamente um ato sexual, jogando longe a castidade e a virgindade.

A reação da narradora ao filme é diferente do seu irmão, embora ambos perturbem-se. Ele se expressa agressivamente, ela se sente culpada por seus pensamentos e sentimentos, pois em geral escolhe os “mocinhos”, porém, em relação ao vampiro, por algum obscuro motivo, fica do seu lado:

[...] por algum motivo obscuro, não queria que o noivo rico acertasse o pontão de madeira no coração adormecido do conde. Reconhecia, era um pensamento tão horrível que tinha agora que fazer uma nova confissão antes da hóstia. Com o padre Pitombo perdendo a paciência, Aqui outra vez, menina?! Miolo mole! Já expliquei tudo, vou repetir mas guarda nessa cabecinha, existe o Bem e existe o Mal (2016, p. 42).

O obscuro motivo encobre ao mesmo tempo em que desvela seus próprios desejos sexuais. Essa interpretação é possível tanto pela identificação da narradora com a mocinha do filme, pois “não queria que o noivo rico acertasse o pontão de madeira no coração adormecido do conde”, quanto pelo sentimento de culpa que a leva a “uma nova confissão antes da hóstia”. A culpa por um pensamento, segundo a psicanálise, pode indicar o desejo e a própria fantasia inconsciente da qual o eu se defende.

Será somente em sua idade adulta que a narradora admitirá o desejo sexual presente nas mocinhas em relação aos homens-morcegos, afirmando que “vampiro só entra em sua casa se você abrir a porta. Ou a janela, quer dizer, ele precisa ser convidado” (2016, p. 45). Todavia, quando jovem, a narradora não entendia muito bem o que se passava com a mocinha:

[...] eu não entendia o que tinha acontecido com a mocinha de olheiras que caía doente logo depois do segundo ou terceiro encontro com o visitante. Nem eu entendia nem o médico da família. E atenção para esse pedaço da maior importância: chegava esse médico na carruagem resfolegante, trazendo a

valise preta dos instrumentos cirúrgicos. Subia a longa escada com os familiares em pânico, sentava-se na beirada da cama (perdão do leito) fazia uma ou duas perguntas discretas, tomava o pulso da jovem e ficava mudo, meditando. [...] mas no pescoço já estava a longa echarpe de gaze escondendo os dois furinhos [...] ela também escondia nas noites de festa, quando punha a gargantilha de pérolas e tão inocente ia valsar com o noivo (2009, p. 44).

A referida passagem enuncia a dimensão tanto de desconhecimento e estranhamento em relação à sexualidade quanto de encobrimento dos desejos e fantasias sexuais, velados, no filme, pela echarpe de gaze e pela dissimulação de inocência. Quanto à figura do vampiro, do ponto de vista erótico, através dela revela-se a dimensão propriamente humana da sua relação com a sexualidade, dialogando com concepções da psicanálise.

A doutrina freudiana acerca da sexualidade não somente rompeu com a concepção naturalista predominante no século XIX, na qual sua finalidade seria biológica de reprodução da espécie e seu despertar se daria na puberdade, mas também afastou-se dos estudos da sexologia de igual período, tais como o do psiquiatra Richard Krafft-Ebing e de seu catálogo de anomalias e aberrações sexuais, descritos em *Psychopathia sexualis* (1886), entre elas, a homossexualidade e a masturbação.

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), Freud faz uma abordagem psicosssexual ou psíquica do sexual, desenvolvendo as noções de pulsão, libido e zonas erógenas, considerando o prazer como a finalidade da sexualidade. O segundo capítulo, o mais importante, trata da “Sexualidade infantil”, propondo que o desenvolvimento da sexualidade inicia na infância, a partir das trocas de prazer com a mãe e seus substitutos, instalando a satisfação pulsional sobre o que é da ordem da necessidade biológica ou instintiva. Conforme já mencionado, considera a noção original de “apoio”, ou seja, sobre a amamentação e a necessidade autoconservativa do alimento se apoia o prazer de chupar ou sugar, tornando a boca e os lábios uma zona erógena. Assim, desenvolve, respectivamente, a concepção de satisfação oral, anal e fálica, dividindo as fases do desenvolvimento da organização sexual infantil, chamada de pré-genital, em oral ou canibal, sádico-anal e fálica.

De acordo com as experiências e modalidades dominantes de satisfação, inscreve-se na condição de traços mnêmicos inconscientes, fixações e prevalências de gozo que determinarão preferências sexuais na vida adulta. Assim, expõe:

A criança não se utiliza de um objeto exterior para sugar, mas sim de uma área da própria pele, porque isso lhe é mais cômodo, porque assim independe do mundo externo que ainda não consegue dominar [...] Nem todas as crianças chupam. [...] Sendo ela mantida, tais crianças se tornarão, quando adultos, finos apreciadores de beijos [...] trarão consigo um poderoso motivo para beber e fumar. Sobrevindo a repressão, porém, elas sentirão nojo do alimento

e produção vômitos hísticos. Graças a dupla destinação da zona labial, a repressão se estenderá ao instinto de nutrição. Muitas de minhas pacientes com distúrbios de alimentação, *globus hystericus*, constrição na garganta e vômitos foram enérgicas 'chupadoras' na infância. Já pudemos ver, no ato de chupar ou sugar com leite, as características essenciais de uma manifestação sexual infantil. Esta surge apoiando-se numa das funções vitais do corpo, ainda não tem objeto sexual, é autoerótica e sua meta é dominada por uma zona erógena (FREUD, 2016, p. 86-87).

Segundo Freud, assim como a zona oral, a anal é adequada para um apoio da sexualidade sobre as funções do corpo. Ele observa que a retenção da massa fecal é utilizada como estimulação masturbatória da zona anal e empregada pela criança para controlar as pessoas que a cuidam, sendo essa também uma das raízes da obstipação tão frequente nas neuroses.

Quanto à zona genital e à fase fálica, Freud observa que “o afluxo de secreções, as lavagens, as fricções envolvidas na higiene corporal e determinadas excitações casuais [...] tornam inevitável que a sensação de prazer que essa área do corpo é capaz de produzir seja notada pela criança já quando bebê e nela desperte a necessidade de repeti-la” (FREUD, 2016, p. 94). Além disso, a satisfação associada a essa zona, na infância, está relacionada à micção, sendo correspondente à masturbação do pênis nos meninos, à masturbação do clitóris nas meninas.

Freud ainda supôs, a partir da clínica da histeria e de observações do caso clínico do pequeno Hans, descritas em *Análise da fobia de um menino de cinco anos* (1909), o desconhecimento da vagina em ambos os sexos na infância, defendendo a ideia de que tanto para as meninas quanto para os meninos existe apenas um único sexo, o falo. Assim, propõe a tese do monismo sexual e de uma essência masculina da libido, sendo a sexualidade feminina também organizada em torno do falicismo ou da inveja do pênis, querendo a menina tornar-se um menino, esperando que seu clitóris ou “pequeno pênis” cresça. Os meninos, ao descobrirem a diferença sexual, pensam que o falo das meninas tenha sido cortado, tornando-se vítimas do temor de castração, que acarreta muitas consequências psíquicas, entre elas a impotência e a misoginia.

Embora Freud mencione o exibicionismo e o voyeurismo, será Lacan que desenvolverá a noção de pulsão escópica ou de satisfação e de prazer do olhar. Do mesmo modo, a crueldade sadomasoquista será objeto de desenvolvimentos por Melanie Klein, a primeira psicanalista a trabalhar com crianças. A partir de sua experiência clínica, observa a exigência de satisfação da agressividade, aportando, além do sugar, a satisfação com o morder, que associa-se a fantasias canibalistas.

Conjuntamente à satisfação corporal, desenvolve-se o universo de fantasias inconscientes. Em *Sobre as teorias sexuais infantis* (1908), Freud descreve a partir de observações clínicas, narrativas formuladas pelas crianças acerca da sexualidade, designando-as teorias sexuais infantis. Eis a primeira questão que as crianças se colocam: de onde vêm os bebês? – “o primeiro, formidável problema da vida [...] a questão: De onde vêm os bebês?” (FREUD, 2015, p. 395).

Segundo as pesquisas freudianas, as crianças, primeiramente, supõem que os bebês são concebidos pela boca, através do beijo ou da ingestão de algum alimento, nascendo pelo ânus como as fezes. Para Freud, essa fantasia comprova o desconhecimento em relação à vagina, que também enuncia-se na fantasia da existência de apenas um único sexo, tanto pelo menino quanto pela menina, revelando o desconhecimento da diferença sexual. Para o mestre vienense, a interrogação filosófica acerca da origem da vida não deixa de ser um deslocamento dessa primeira questão, que vem a impulsionar a pulsão epistemofílica ou o desejo de conhecimento, constituindo-se na origem. Com o advento da puberdade, “introduzem-se as mudanças que levarão a vida sexual infantil à sua configuração definitiva” (FREUD, 2015, p. 121). A sexualidade infantil cai sob amnésia infantil, tornando-se inconsciente, no entanto, determinando as escolhas da vida adulta.

O vampiro é uma das figuras imaginárias que revelam o erotismo oral, associado às fantasias e ao gozo oral-canibalista. Através dessa figura, toma-se conhecimento da cena inconsciente, do prazer oral, assim como do horror diante do gozo de devoração, de domínio e controle absoluto sobre o outro, compondo o universo de fantasias inconscientes. Por isso, o vampiro, ao mesmo tempo em que exerce atração, provoca medo e angústia. Além disso, o vampiro revela o laço existente entre sexo e morte ou o desejo mortífero, desejo sádico de aniquilamento do outro, por um lado, e, por outro, o desejo masoquista ou de entrega absoluta ao outro.

No conto, a angústia diante de tais fantasias e desejos é expressa através da reação agressiva do irmão e da culpa pelos próprios pensamentos da narradora protagonista. O desejo das mocinhas pelo homem-morcego chupador e devorador aponta para o gozo masoquista presente na entrega de si, na condição de objeto do desejo do outro. A figura do vampiro associada aos homens canibais dominadores será desenvolvida como argumento na última parte da narrativa, no entanto, já é revelada na reação agressiva do irmão na primeira parte do conto, indicando a depreciação da figura feminina e a misoginia, chamando a mocinha do filme de “besta”.

A narrativa acerca do erotismo oral-canibal do vampiro se cruza com outra, a saber, com a cena familiar da narradora. Ela está prestes a enfrentar a separação dos pais e a mudança para a “capital” (2009, p. 40), deixando o interior, a “cidade [...] pequena” (2016, p. 42) e, sobretudo, “os quintais com árvores de frutas, os cachorros, as procissões e as histórias” (2009, p. 40). A narração se faz a partir da descrição da personagem Matilde:

Matilde era nossa agregada parda e analfabeta, de idade meio avançada. Segundo minha mãe, logo ia ensinar Matilde a ler mas isso quando já estivéssemos morando na capital. A diferença é que dessa vez o meu pai seguiria sozinho para outra cidade cujo nome eu tinha esquecido. Quer dizer que meu pai e minha mãe vão ficar separados? (2009, p. 40).

A hipótese acerca da separação dos pais é enunciada em meio às cenas eróticas do filme mudo de vampiro e aos dilemas morais entre o bem e o mal, sendo a divisão apresentada pelo padre Pitombo, objeto de juízo crítico por parte da narradora, não lhe sendo fácil distinguir as fronteiras entre o bem e o mal. Assim, diz ela:

A cidade era pequena e ainda assim não era fácil fazer a tal divisão, o bem de um lado e o mal do lado oposto, fervendo no caldeirão. O Bem era o largo do Jardim com a igreja, a casa do padre, a nossa casa e a escola. Mas e o clube, onde ficava o Clube Elite nessa divisão? No clube meu pai ia beber e jogar com os amigos e minha mãe se queixava dessas noites que sempre acabavam em brigas feias quando ele voltava de madrugada. Então clube era o Mal [...]? (2009, p. 42).

Nessa passagem, revela-se o motivo da separação dos pais, qual seja, as “noites” ou noitadas do pai, que voltava de madrugada para casa, quiçá tal qual vampiro, o que poderia justificar as “brigas feias”.

O leitor que conhece a biografia da autora pode associar a mudança do interior para a capital, narrada no conto, com a história de vida de Lygia Fagundes Telles, conforme é de conhecimento. Além dessa passagem, o pai é descrito como delegado e a mãe, pianista, indicando traços autobiográficos.

Todavia, não somente os biógrafos ou leitores que conhecem a sua biografia podem tender a um pacto autobiográfico, pois, assim como nos contos anteriores, repetem-se signos que, em seu conjunto, criam uma certa unidade, sinalizando ao leitor a hipótese de um mesmo narrador nos diversos contos, dando, portanto, consistência à tese autobiográfica. Esses signos são: o pai delegado, o clube que o pai frequentava para jogar, a mãe pianista, a pequena cidade do interior, os cachorros e o analfabetismo.

O pai delegado, no conto aqui analisado, surge na voz da agregada Matilde, quando ela, que acompanhava os irmãos ao cinema, diz: “Seu pai é delegado, acho o cúmulo fazerem isso

com os filhos do delegado” (2016, p. 41). Esse enunciado corresponde a uma passagem, na qual é narrada a expulsão do cinema pelo porteiro “com a lanterninha acesa” (2016, p. 40), devido às atitudes agressivas do irmão. No conto “Que se chama solidão”, o pai é apresentado como “promotor ou delegado” (2016, p. 11).

Quanto ao clube que o pai frequentava, no conto aqui analisado é nomeado “Clube Elite [...] No clube o meu pai ia beber e jogar com os amigos” (2016, p. 42). Em “Que se chama solidão”, o clube enuncia-se em: “ele gostava de fumar charuto e de jogar baralho com os amigos no clube” (2016, p. 11).

Em relação ao pai, ainda, repete-se um modo particular de ele se comunicar quando queria mudar de assunto, sendo em “Cinema Gato Preto” narrado: “Então meu pai levantou-se [...] Era o aviso, mudar de lugar queria dizer mudar de assunto” (2016, p. 43) e em “Suicídio na granja”: “[...] levantou-se de repente, a cara fechada, era o sinal: quando mudava de posição a gente já sabia que ele queria mudar de assunto” (2016, p. 20).

A mãe pianista no presente conto é associada à pianista do cinema, dona Guiomar; que tocava a “serenata de Schubert que sempre anunciava uma cena de amor, Minha mãe costumava tocar essa serenata” (2016, p. 40); já em “Que se chama solidão”, é narrado: “Vejo essa mãe [...] tocando ao piano aquelas valsas tristes (2016, p. 11).

A pequena cidade do interior é enunciada em todos os contos analisados. Em “Que se chama solidão”, a narradora, além da ambiência rural, nomeia a cidade para a qual a família se mudou: “Descalvado” (2016, p. 14) em “Suicídio na granja”, conforme já analisado, revela-se o ambiente rural, descrito como “vilarejo”, com um “rio de águas pardacentas” (2009, p. 20) e, em “Cinema Gato Preto”, a narradora apresenta a própria cidade como pequena: “a cidade era pequena” (2016, p. 42).

Quanto aos cachorros, eles são narrados como personagens nos três contos. Em “Que se chama solidão”, o nome da cachorra personagem é “Keite”; em “Suicídio na granja”, é “Mimoso” e, no conto atual, o cachorro é chamado de “Mimo”, podendo configurar uma redução de “Mimoso”. O analfabetismo também se repete como tema em dois dos contos: em “Que se chama solidão”, a pajem Juana “não sabe ler, mas sabe contar histórias” e, em “Cinema Gato Preto”, a agregada Matilde, mais velha, “dobrando o Cabo da Boa Esperança”, também é representada como analfabeta, pedindo no cinema para a menina protagonista ler as legendas.

Apesar dessas repetições que levam o leitor a supor o mesmo narrador nos três contos e a tender ao pacto autobiográfico, com exceção de “Matilde”, a agregada; “Guiomar”, a pianista do cinema, “Pitombo”, o padre e o “tio Garibaldi”, que são nomeados, todos aqueles personagens que compõem a cena íntima familiar têm seus nomes omitidos. Ou seja, a

narradora, seu pai, mãe e irmão não são nomeados, mantendo-se o véu sobre as identidades ou seus “eus”. Por conseguinte, a narrativa mantém a dúvida acerca do pacto, expressando seu lugar entre, seu hibridismo. A fragmentação também revela o hibridismo, afastando-se da estrutura clássica da narrativa autobiográfica.

Outra trama no conto é a memória do cinema mudo, composta através do próprio filme mudo e de sua descrição, qual seja: “legendas em meio à moldura rendada em preto e branco” (2016, p. 39). Além disso, o detalhe do piano que acompanhava as cenas, “algumas fileiras adiante da nossa abria-se o poço onde dona Guiomar martelava no piano”, tocando “A Cavalaria Rusticana” para alertar “para o perigo” e “A Serenata de Schubert” nas cenas de amor (2016, p. 40).

Tanto a descrição da sala de cinema quanto a do filme, assim como algumas expressões utilizadas, tais como, “besta quadrada” (2016, p. 41) e “pulgueiro” em “o cinema não passa de um belo pulgueiro” (2016, p. 40), compõem um retrato de época. Some-se a esse retrato a programação do cinema que intercalava fitas com “os casos da Bíblia” e filmes com censura, com “tarja vermelha colada em cima, *Impróprio para menores, senhoras e senhoritas*” (2016, p. 43), indicando a moral social e sexual da época, excluindo as mulheres da audiência, possivelmente, de filmes com conteúdo sexual.

O leitor que conhece a biografia da autora e sabe de seu segundo casamento com o crítico de cinema e fundador da Cinemateca Brasileira, Paulo Emílio Salles Gomes, morto em 1977, pode ler no conto uma homenagem ao falecido marido. A epígrafe da coletânea *Invenção e memória* é dedicada a ele, com uma frase de sua autoria: “Invento, mas invento com a secreta esperança de estar inventando certo” (2016, p. 5).

Pode-se ler, também, um diálogo com o filho da autora, diretor de cinema Goffredo Telles Neto, pois ele dirigiu, em 1980, um documentário em curta-metragem intitulado *Fogo-fátuo*, homenageando José Mojica Marins, ator do famoso personagem “Zé do Caixão”, que também atuou como diretor em muitos de seus próprios filmes, sendo considerado o precursor do gênero terror no cinema nacional. Além disso, em 1970, Goffredo produziu um dos filmes do “Zé do Caixão”, qual seja, *O despertar da besta – O ritual dos sádicos*. O personagem e seus filmes vieram a tornar-se *Cult*, após a virada do milênio, tendo recebido, em 2001, Prêmio Especial do Júri no Sundance Film Festival.

Além disso, “O gato preto” é o título de um dos contos de horror de Edgar Allan Poe, no qual o narrador protagonista apresenta inicialmente a simbologia do gato preto, a saber, que ele traz má sorte, para justificar e revelar o horror do mal que lhe habita. Com estranhamento em relação a si mesmo, tendo-se convertido em outro, o narrador desvela seu gozo sádico

exercido sobre seu gato de estimação, bem como seu desejo de posse e domínio sem limites sobre o outro, vindo a matar sua mulher e emparedá-la no porão da casa.

É possível ler o diálogo intertextual com Poe através do título e da figura do vampiro, sendo essa uma das imagens do gótico e do fantástico, assim como do gozo de dominação e posse do outro, conforme já referido. Portanto, se a memória do cinema aponta para o autobiográfico, o diálogo intertextual indica a ficcionalização da narrativa, situando-a no lugar “entre”, na fronteira híbrida.

Na segunda parte de “Cinema Gato Preto”, a narradora revela-se adulta e observadora, comparando, através da evolução da figura do vampiro no cinema, as mudanças no erotismo no decorrer do tempo. Nessa última parte do conto, a narrativa ganha características de uma crônica de costumes, sendo as crônicas muito próximas ao discurso autobiográfico:

Eram cerimoniosos os homens-morcegos da cena muda, poucos gestos, pouca fala. E não avançavam assim despudorados, ao contrário, pareciam querer apenas beijar de leve o pescoço das moças escolhidas [...] Demorou algum tempo para o clássico conde-morcego evoluir para o vampiro atual que é jovem e ousado, abrindo furos obscenos no pescoço da amada, o sangue tão vermelho. [...] chega de espiritualidades, o jogo agora é duro!, ele parece anunciar com a arrogância de um sedutor que atinge e provoca o orgasmo no mais profundo acasalamento, o das veias. [...] ele repousa depois da farra, eu disse farra? E total ausência de culpa na frente desanuviada (2016, p. 44-45).

Em *A disciplina do amor*, três narrativas tratam da figura do vampiro, sendo eles: “Noturno de Chopin”, “Drácula” e “Carmila”. No primeiro, estão os principais elementos que, rearticulados na forma de conto, compõem “Cinema Gato Preto”. Entre outras passagens, em “Noturno de Chopin”, os elementos que virão a compor o conto “Cinema Gato Preto” são:

Os vampiros e sua evolução no cinema e na vida real. Na minha infância, ele era simplesmente um morcego, primo do lobisomem, sugador de gentes e de bichos. [...] Só mais tarde conheci o vampiro do cinema, morcego também, mas logo renascendo no envernizado conde Drácula. [...] Nas revoluções da imagem novo tratamento receberam esses mortos-vivos: não mais morcegos de asas penugentas, [...] noivas formosas ou recém-casadas [...] escondiam com a echarpe os furos do pescoço [...] Já no vampirismo evoluído e em cores, os furos do pescoço são enormes (2019, p. 162-163).

A partir dessa narrativa de *A disciplina do amor*, pode-se observar o trabalho de composição e ficcionalização no conto “Cinema Gato Preto”, construindo a seguinte passagem:

Demorou algum tempo para o clássico conde morcego evoluir para o vampiro atual que é jovem e ousado, abrindo furos obscenos no pescoço da amada, o sangue tão vermelho, nhac!, ele faz depois de deslizar as pontas dos dedos pelos seios da parceira que se nega a se oferecer arfante sob o corpete destacado. Chega de espiritualidades, o jogo agora é duro!, ele parece anunciar

com a arrogância de um sedutor que atinge e provoca o orgasmo no mais profundo acasalamento, o das veias (2016, p. 44).

As demais crônicas de *A disciplina do amor* exploram a interpretação acerca da misoginia presente na figura do vampiro. Em “Drácula”, a narradora diz: “todos os vampiros sempre foram refinados machistas e isso a começar pelo verdadeiro Drácula” (2019, p. 166). Em “Carmila”, versão feminina de vampiro, a narradora diz: “obediente ao convencional modelo masculino, a Condessa Carmila também acaba transformando suas seduzidas em servas. Não abre mão do poder e através dele cria seu matriarcado parecido com o patriarcado” (2019, p. 168).

Nesse mesmo sentido, porém politizando o debate, a narradora, na segunda parte de “Cinema Gato Preto”, interroga: “Vampiro é de direita ou esquerda? Alguém pode perguntar. Sem dúvida um parasita conservador que nunca precisou trabalhar, dono dos castelos eternos” (2016, p. 44-45).

Em sendo assim, a narradora também analisa, na figura do vampiro, as relações de dominação dos homens sobre as mulheres, introduzindo no conto, além da dimensão subjetiva, o viés da realidade social e política da misoginia.

Os psicanalistas Elisabeth Roudinesco e Michel Plon (1998) analisam que, embora Freud tenha se contraposto às teorias fisiológicas e biológico-hereditárias da época, que entendiam as manifestações sexuais como aberrantes perversões e, ainda que sua tese da libido única indique que não há diferença entre os sexos no inconsciente, sendo a sexualidade vista como uma construção singular de cada sujeito, ele termina por afirmar a libido como masculina, mostrando-se “misógino [...] e [...] conservador” (ROUDINESCO, 1998, p. 707).

A partir de 1920, a tese do monismo libidinal foi contestada pela escola psicanalítica inglesa, por Melanie Klein e Josine Muller. Karen Horney afirmou que o desconhecimento da vagina era fruto de um recalque e que o apego ao clitóris servia a finalidades defensivas. Além disso, as psicanalistas inglesas apontaram a importância para a sexualidade feminina, ausente em Freud, das relações arcaicas da mulher com a mãe. Embora ele tenha extraído suas conclusões da sua clínica da histeria, em 1931 e 1933, ao pensar a sexualidade feminina, reconheceu que as analistas mulheres poderiam, pela transferência materna que convocam, esclarecer muito mais acerca dessa forma de sexualidade. Segundo Roudinesco e Plon:

é notável constatar que o debate que perpassou o movimento freudiano [...] opondo os partidários do monismo sexual e os adeptos do dualismo, foi contemporâneo do movimento feminista que levou através do sufrágio a emancipação política e jurídica das mulheres. A partir de 1945, foi em torno do livro de Simone de Beauvoir, *O segundo sexo* e das teses de Jacques Lacan,

Michel Foucault e Jacques Derrida que o debate sobre a sexualidade feminina, em particular nos Estados Unidos, evoluiu para uma interrogação mais radical sobre a diferença entre os sexos e, mais tarde, a distinção entre sexo e gênero (ROUDINESCO, 1998, p. 707).

“Cinema Gato Preto”, portanto, escapa às determinações de gênero, não somente mescla discurso autobiográfico e ficcional, mas também mistura o gênero crônica, o que complexifica a narrativa. Além disso, a autora utiliza e cria várias técnicas de narração, tais como mudança de foco, de vozes narrativas, de temáticas que se ramificam e entrelaçam, fragmentando a narrativa.

Este conto não é, porém, a expressão somente de uma hibridação de gêneros literários, mas também questiona os gêneros sexuais, expondo perguntas essenciais relativas à sexualidade humana e à feminina em particular. Uma chave de leitura do conto reside nessas formas de hibridação ou, melhor, no cruzamento de ambas. A figura do vampiro é ela mesma uma figura híbrida. O hibridismo tem diferentes enfoques, concretizados nesse conto. É o próprio enigma da sexualidade humana que a narradora de Lygia Fagundes Telles propõe interrogar, pois essa se situa entre o propriamente humano e o animal, entre o sexo e o amor, entre o desejo e a necessidade, entre o imaginário e o real.

#### 2.2.4 “Rua Sabará 400”

A narradora de “Rua Sabará 400” emerge do interior dos vasos comunicantes, privilegiando o discurso autobiográfico, entretanto, o intertexto com o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, revela a imaginação e o discurso ficcional entremeados à narrativa, acentuando o papel do leitor, que se sobressai ao do autor e do eu.

Em primeira pessoa, a narrativa inicia apresentando a empregada Alina: “A empregada era a Alina, uma crioula bonita que sempre dava um jeito de arrumar uma festa. Nessa noite (Baile da Primavera) o vestido de cetim rosa-choque já estava estendido em cima da cama” (2016, p. 79). Assim, a narradora introduz o espaço da narrativa, qual seja, a intimidade da casa, e, através do verbo “ser” conjugado no passado, revela-se o tempo do narrado. A partir daí, escolhe a cozinha como o espaço íntimo para temperar a ação, que se passa em uma noite fria de primavera:

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 (2016, p. 79).

Além da entrada do personagem Paulo Emílio, que, para aqueles que conhecem a biografia da autora, associam a seu segundo marido, Paulo Emílio Sales Gomes, entra na cozinha também a rememoração, pois, através do “Eu me lembro”, a narradora trata de dizer que está rememorando. No entanto, paradoxalmente, é um esquecimento que é narrado em: “pensei em ver o nome do autor [...] deixei para depois e nunca mais”. Suscita, assim, a dúvida, enunciando, que a memória também é feita de esquecimentos, que nem sempre é fiável, fazendo, sutilmente, oscilar as certezas em relação à própria rememoração, assim como ao pacto autobiográfico.

Não somente o esquecimento é enunciado, mas também a perda e a inexorabilidade da passagem do tempo, expressas através do “deixei para depois e nunca mais”. Talvez o “nunca mais” esteja associado à morte de Paulo Emílio Sales Gomes, ocorrida em 1977. Quiçá, em outro registro, essa passagem dialogue com *O corvo*, de Edgar Allan Poe, e seu refrão “*Never more*”, ou em um dos seus versos traduzido por Machado de Assis: “Perdi outrora / tantos amigos tão leais! / Perderei também este em regressando à aurora. / E o corvo disse: 'Nunca mais'“ (POE, 1965, p. 903).

Embora o tom nostálgico não escape à narrativa, a narradora não a constrói melancolicamente, pelo contrário, acentua com vivacidade os aromas, sabores e gostos compartilhados a dois, aquecendo com sensualidade a atmosfera de intimidade do casal. Assim, descreve em detalhes o preparo do café: “Fiz o café à moda antiga, com o pó fervido na caneca e o tradicional coador de pano esperando no bule escaldado. Ele recebeu a xícara com entusiasmo” (2016, p. 80).

Descreve também o gosto nutrido pelos gatos e por tratamentos ou apelidos carinhosos e divertidos:

Dar apelidos era um costume de Paulo Emílio, a começar por 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 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 parelha em preto e branco nas tábuas enceradas do corredor. Eu mesma não escapei e virei Kuko (a letra K era uma cortesia) devido ao fato de me atrasar nos compromissos [...] o meu filho (Goffredo Telles Neto, ainda adolescente) ficou sendo o Jovem (2009, p. 80).

Ademais, o gosto por ovos mexidos, regado a vinho tinto e acompanhados de gestos afetuosos:

[...] ah! Como esse assunto abria o apetite. Espera aí, ele pediu: Que tal uns ovos mexidos nem muito moles nem muito duros, hein? Bastante cheiro verde, pouco sal. Temos de nos fortalecer Kuko! avisou e trouxe do armário a cesta do pão e uma garrafa de vinho tinto. Deixou a garrafa no fogão, perto da chaleira de água quente, a noite estava fria. [...] Bebeu devagar. Hum!... é da melhor safra. Prova, Kuko, prova! (2016, p. 82).

E, ainda, o gosto pela música, em: “Fomos para a sala. Ele acendeu o abajur e ligou o toca-discos, Mozart?” (2009, p. 84). Esses tantos pequenos prazeres são narrados em meio a um outro, a saber: “Escrevíamos então, Paulo e eu, um roteiro para o cinema, *Capitu*, baseado no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. A encomenda era do diretor Paulo Cesar Saraceni, amigo e colaborador muito querido” (2016, p. 79). Esse era o assunto que “abria o apetite” e que, precedido da interjeição “ah!, Como esse assunto abria o apetite”, enuncia a satisfação presente no gosto comum pela literatura, pelo cinema e pela cumplicidade na produção de um trabalho compartilhado.

Sabe-se que o roteiro de *Capitu* foi escrito em 1967 por Paulo Emílio Sales Gomes e Lygia Fagundes Telles, tendo o filme estreado em 1968, levando às telas não somente as dúvidas de Bentinho no clássico romance escrito em primeira pessoa, mas também dando voz a *Capitu*, que intitula o intertexto. Sob direção de Paulo Cesar Saraceni, o filme contou com os atores Isabella Cerqueira Campos, como Maria Capitolina ou *Capitu*, Othon Bastos, como Bento Santiago ou Bentinho, e Raul Cortez como, Escobar.

A narração ocupa-se da composição de um diálogo sobre o roteiro de *Capitu*, no qual, além de apresentar o companheirismo do casal na realização de um trabalho a quatro mãos, discute as dúvidas acerca da traição de *Capitu*, acentuando as diferentes leituras possíveis de *Dom Casmurro* e o papel determinante do leitor na construção de sentido da intriga.

Na voz do companheiro é enunciado: “— Acho melhor guardarmos uma certa distância do Bentinho e dessa *Capitu* – ele advertiu muito sério. — Houve traição? Não houve traição? A gente não vai tomar partido, quero dizer, não assim de modo que transpareça no roteiro, não somos juízes” (2016, p. 80). A narradora, então, confirma que justamente estava pensando em Bentinho e que, diferentemente de sua primeira leitura, começava a pender para o lado de Bento Santiago:

— Que coisa extraordinária, Paulo, eu estava pensando justamente no Bentinho. Como adivinhou? [...] eu estava mesmo do lado de Bentinho, ele teria se encarnado em mim? No fundo, aquela velha história da ficção (quando assim tão forte) começar a se emaranhar na vida real num emaranhado que podia ser excitante e até divertido. Mas nesse caso, bastante perigoso, tantas dúvidas! (2016, p. 80-81).

Quando leu o livro pela primeira vez, havia considerado *Capitu* vítima de Bentinho:

Bom, quando li o livro pela primeira vez eu era uma estudante e desse Bentinho me lembro que ficou uma impressão negativa, ai! Aquele marido enegado pelo ciúme. Azucrinando a pobre da moça naquele movimento assim cruel de parafuso, zuc... zuc... A Capitu, pobrezinha, uma vítima do sadomasoquista atormentador e atormentado, zuc... zuc... (2026, p. 81)

Todavia, sua última leitura revelou-lhe novas perspectivas:

E agora, tanto tempo depois, está me ouvindo? Descobri de repente uma outra Capitu e essa foi uma revelação: a moça era dissimulada e astuta, não vítima mas uma manipuladora esperta. Calculista. Amante, sim do Escobar com quem teve um filho que saiu a cara dele! Porém [...] Então fiquei envolvida, resistir, quem há de?... Mas nessa embrulhada toda, apareceu um dado novo, é um detalhe, um miserável detalhe (2016, p. 81).

Embora a nova leitura lhe desvelasse uma Capitu dissimulada, ficou novamente em dúvida pela atitude indiferente de Bentinho ao receber a notícia da morte do filho,

Bentinho (Dom Casmurro maduro) recebe a notícia da morte do filho em terras distantes.[...] Calmamente confessa que apesar de tudo jantou bem e foi ao teatro. Mas isso justo na noite em que ficou sabendo da morte desse moço? O homem é um monstro! Paulo Emílio riu (2016, p. 81-83).

Na voz do personagem Paulo Emílio, leitor de Machado, segue-se o diálogo:

— Quando jovem, também eu embirrei com aquele Bentinho – ele disse e pegou o saca-rolhas. – Sempre mordido pelos tais dentes do ciúme, lembra? O romance também fala na má terra da verdade que estava dentro dele mesmo, alimentando suas entortadas raízes. [...] Ele nunca perdoou aqueles dois, a primeira namorada e o primeiro amigo que ele amou tanto (2016, p. 82-84).

Diferentemente dos demais contos autoficcionais da coletânea *Invenção e memória aqui* analisados, a narradora de “Rua Sabará 400” não mantém o encobrimento em relação à sua identidade, pelo contrário, revela-se Lygia Fagundes Telles. Além da passagem, na qual refere o roteiro de Capitu, há uma outra, em que nomeia seu filho Goffredo Telles Neto com nome e sobrenome, declarando: “o meu filho (Goffredo Telles Neto, ainda adolescente) ficou sendo o Jovem” (2016, p. 80).

Mas a Lygia Fagundes Telles que aqui se enuncia é a Lygia real? É a filha de Zazita e Durval Fagundes ou a “Kuko”, mulher de Paulo Emílio? É a autora de “Rua Sabará 400” ou a leitora de Machado de Assis?

Maurice Blanchot, ao analisar *Em busca do tempo perdido* e, sobretudo, a experiência que Proust descreve em *O tempo redescoberto* acerca da descoberta do “segredo da escrita”, afirma:

Onde ocorreu essa experiência? Em que tempo? Em que mundo? E quem é que a viveu? Proust, o Proust real, o filho de Adrien Proust? Ou o Proust já escritor, contando nos quinze volumes de sua obra grandiosa como se formou sua vocação. [...] nenhum desses Proust está em causa. As datas, se necessárias, o provariam, já que a revelação a qual *O tempo redescoberto* alude, como sendo o episódio decisivo que fará deslanchar a obra que ainda não foi escrita, ocorre, no livro, durante a guerra, numa época em que Swann já está publicado e grande parte da obra, composta. Então Proust não diz a verdade? Mas ele não nos deve essa verdade, e seria incapaz de dizê-la. Ele só poderia exprimi-la, torná-la real, concreta e verdadeira, projetando-a no próprio tempo em que ela é realizada e da qual a obra depende: o tempo da narrativa, na qual, embora ele diga Eu, não é mais o Proust real nem o Proust escritor que tem o poder de falar, mas sua metamorfose na sombra que é o narrador tornado personagem do livro (2018, p. 20-21).

Pedindo licença poética, pode-se fazer a glosa: onde ocorreu a experiência que a narradora de “Rua Sabará 400” descreve? Em que tempo? Em que mundo? Ela diz a verdade? Pode-se buscar as datas e os demais escritos da autora para comprovar a veracidade do que narra. No entanto, ela só pôde exprimi-la no tempo da narrativa, na qual, embora diga Eu, não é mais a Lygia real nem a Lygia escritora que tem o poder de falar, mas sua metamorfose, que é a narradora tornada personagem do conto.

Roland Barthes, em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), conforme já mencionado, inicia o que seria uma autobiografia em imagens e palavras com a epígrafe ou advertência: “Tudo isto deve ser considerado como dito por um personagem de romance” (BARTHES, 2009 p. 7). Enuncia que seu eu, quando tomado por objeto, desdobra-se em outro, em um personagem de ficção.

Lacan (1960) enfrentando o problema, constrói a tese de que o eu falado (*eu-moi*) ou o eu narrado ou, ainda, o eu tomado como objeto, é um eu ficcional, reflexo imaginário; o eu que fala (*Eu-Je*) sua enunciação é inconsciente, de tal modo que nem ele sabe que fala, nem o eu o reconhece como si mesmo. Assim, a mensagem do Eu (*Je*) é recebida invertida, advinda como alteridade radical. Em um texto, a enunciação inconsciente advém da escritura mesma, não do manifesto do texto, mas daquilo que se desvela dele, daquilo que é lido no texto, ou seja, a enunciação de um texto advém do leitor. O psicanalista francês desconstrói a ideia de um eu autônomo, individual, unário. O eu é um outro ou o resultado da relação com a alteridade. O leitor e o psicanalista, nesse sentido, aproximam-se em suas funções.

No conto, através do intertexto com *Dom Casmurro*, produz-se uma torção, passando o texto a versar sobre o ato de leitura. A narrativa se constrói como em um palimpsesto, um primeiro texto, cujo tema é o eu, recebe um segundo texto, cujo tema é a dúvida sistemática e o ato de leitura, deslocando-se o foco do eu para o leitor. Os próprios personagens protagonistas vão transformando-se em leitores de uma outra narrativa. Além disso, a narradora de Lygia

Fagundes Telles, através do vaivém da dúvida acerca da traição de Capitu, propõe ao leitor a dúvida como estratégia discursiva, tensionando a narrativa do eu, abrindo-a para a desconfiança do narrador e das certezas acerca da verdade do narrado de “Rua Sabará 400”.

Além disso, conforme já mencionado, a narrativa inicia com um sutil esquecimento: “Eu me lembro, pensei em ver o nome do autor mas a água já estava fervendo, deixei para depois e nunca mais” (2016, p. 79), insinuando a dúvida em relação à rememoração. Outra passagem, refere a força da verossimilhança, que se emaranha a vida real, tornando impossível distingui-las: “eu estava mesmo do lado de Bentinho, ele teria se encarnado em mim? No fundo, aquela velha história da ficção (quando assim tão forte) começar a se emaranhar na vida real” (2016, p. 80).

O leitor que não conseguir ler no texto a sua abertura para a dúvida e a equivocidade, se for conhecedor da obra da autora, pode, ainda, desconfiar do narrador de Lygia. A crônica “O visitante”, de *Conspiração de nuvens*, afirma que à autora não lhe interessam as biografias, enunciando que está e não está em seus livros: “Para avançar só lendo os meus livros, porque mesmo fragmentada estou em todos eles. E não estou, nada é assim nítido, definido”.

Instintivamente recuei e fechei a gola do suéter, biografia?! Pretendia revelar, dentre outras coisas, aquelas que deviam ficar escondidas, era isso? Expor justo aquele retrato que permanecia oculto lá no fundo das cavernas? [...] Mas se não me interessavam as biografias alheias ia agora fornecer material para a própria? [...] Tenho a biografia oficial e basta, não se trata de censura, mas de respeito aos direitos da personalidade. Para avançar só lendo os meus livros, porque mesmo fragmentada estou em todos eles. E não estou, nada é assim nítido, definido (2007, p. 95-97).

Também em “O visitante”, a autora acentua que cabe ao leitor a leitura, além de considerar o foco narrativo em primeira pessoa sempre digno de suspeita:

o leitor, que considero meu cúmplice, talvez saiba descobrir melhor essas fronteiras entre autor e personagem assim como num jogo, eu não sei. [...] Um leitor quis saber se é confiável o foco narrador de um romance ou conto, aquele foco que assume a primeira pessoa e comanda toda a tropa. Ora, se é o autor que faz a confissão evidentemente ele não é confiável porque toda a confissão real ou fictícia está sob o signo da suspeita (2007, p. 95-97).

Na mesma crônica, a autora analisa o foco narrador de Dom Casmurro: “Eis aí um foco narrador suspeito porque ele está apaixonado, disfarça, mas está apaixonado. Daí a perfeição do romance não esclarece [...] É o leitor que deve se virar para desvendar o mistério” (2007, p. 97-98). Sobre Machado de Assis, a autora publicou em *Durante aquele estranho chá*, um ensaio intitulado “Machado de Assis: rota dos triângulos”, no qual destaca o papel do leitor, analisa os

triângulos amorosos em *Dom Casmurro*, “Missa do galo”, “A cartomante” e “A causa secreta”. Sobre o romance, escreve:

Bentinho, o foco-narrador. Vamos focalizar esse Bentinho e então? Um neurótico rancoroso ou apenas um homem de boa-fé e que tardiamente descobriu a armadilha armada desde a meninice? Uma infância que a lupa da memória fez reviver tão despreocupada, tão cheia de boas intenções. E de repente, o espanto. Mas então a memória não é confiável? [...] A solução é entregue ao leitor, este sim, com toda a liberdade de julgar. Ora, vire-se! Machado de Assis poderia dizer com um meio sorriso a esse leitor (2002, p. 71-72).

Em “Rua Sabará 400”, assim como na análise que faz do romance de Machado, pode-se escutar a narradora de Lygia dizer ao seu leitor: “Ora vire-se!”. Vire-se para descobrir se essa é uma narrativa autobiográfica ou ficcional ou, ainda, uma mistura de memória e invenção. E, tal qual Machado de Assis, sorri, “com um meio sorriso” nos lábios.

O leitor menos atento, por outro lado, pode tender a um pacto unívoco autobiográfico, pois, no mesmo *Conspiração de nuvens*, a autora dedica uma crônica a Paulo Emílio Sales Gomes, intitulada “Paulo Emílio”, em que o apresenta: “Meu relacionamento com ele nasceu do cinema” (2007, p. 51), do cinema brasileiro que o fez, inspirando-se em sua experiência francesa na Cinemateca Francesa, inaugurando a Cinemateca Brasileira. Além disso, discorre sobre suas posições e engajamento político, escrevendo: “[...] um comunista que se desgostou com a linha dura que não admitia divergência. De volta ao Brasil liderou um tipo diferente de socialismo que inspirou muita gente” (2007, p. 52).

Ademais, nessa mesma crônica, a autora descreve a experiência da perda de Paulo Emílio, na seguinte passagem: “No dia 9 de setembro ele vestiu de manhã sua camisa preferida, era de algodão estampado com pequenos cavalinhos galopando livres no fundo azul claro. Despediu-se bem-humorado, saiu e não voltou” (2007, p. 56). Além disso, escreve sobre o apartamento da Rua Sabará: “O apartamento da Rua Sabará era pequeno e então resolvemos mudar para um mais espaçoso na Rua Pernambuco (2007, p. 56).

Portanto, o leitor poderia configurar essa narrativa como uma homenagem a Paulo Emílio e a cumplicidade de uma relação amorosa, que nesse sentido contrasta com *Dom Casmurro*, pois ao invés do ciúme trata da confiança mútua e dos gostos compartilhados de uma relação de casal. No entanto, além de uma declaração de amor ao ex-marido já falecido, a narrativa declara o amor a Machado de Assis e, por conseguinte, às estratégias intertextuais, ficcionais e a imaginação criativa.

Em “Machado de Assis”, de *Conspiração de nuvens*, a autora rende homenagem ao autor, afirmando tratar-se do “maior escritor brasileiro de todos os tempos” (2007, p. 32),

revelando também seus títulos preferidos ou “romances da minha paixão, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Quincas Borba*. Ah, não esquecer os contos” (2007, p. 32).

Antonio Candido, em “Esquema de Machado de Assis” (1968), considera, entre os problemas fundamentais da obra de Machado, a identidade e a relação entre fato e imaginado. Segundo o crítico, no tocante à identidade, alguns interrogantes formam o substrato do conjunto da obra do autor, tais como: “Quem sou eu? O que sou? Em que medida eu só existo por meio de outros? Eu sou mais autêntico quando penso ou quando existo? Haverá mais de um ser em mim?” (CANDIDO, 2017, p. 23).

Quanto à relação entre fato real e imaginado, Candido compara Machado a Proust, sendo esse um dos eixos de *Em busca do tempo perdido*, apontando, ainda, que ambos trabalham esse problema em relação ao ciúme: “A mesma reversibilidade entre a razão e a loucura, que torna impossível demarcar as fronteiras e, portanto, defini-las de modo satisfatório, existe entre o que aconteceu e o que pensamos que aconteceu” (CANDIDO, 2017, p. 25). Analisando *Dom Casmurro*, cita a estudiosa americana Helen Caldwell que, em *The brazilian Othello of Machado de Assis*, onde levanta a hipótese de que Capitu não havia traído Bentinho:

Como o livro é narrado por este, na primeira pessoa, preciso convir que só conhecemos a sua visão das coisas, e que, para a furiosa cristalização negativa de um ciumento, é possível até encontrar semelhanças inexistentes, ou que são produto do acaso. [...] E concluímos que neste romance, como noutras situações da sua obra, o real pode ser o que parece real. E como a amizade e o amor parecem mas podem não ser amizade nem amor, a ambiguidade gnosiológica se junta à ambiguidade psicológica para dissolver os conceitos morais e suscitar um mundo escorregadio, onde os contrários se tocam e se dissolvem (2017, p. 26).

O intertexto com o romance de Machado faz o presente conto abrir-se para essas dimensões, qual seja, a aproximação dos contrários e sua dissolução, dificultando a demarcação das fronteiras entre “fato e imaginado”, assim como as fronteiras da identidade.

Silviano Santiago, em “Retórica da verossimilhança: Dom Casmurro” (1968), além de analisar a construção da retórica da verossimilhança no romance, interroga sua ética. Segundo o crítico: “a intenção de Machado de Assis ao idealizar *Dom Casmurro* era a de pôr em ação dois equívocos da cultura brasileira, que sempre viveu sob a proteção dos bacharéis e sob o beneplácito moral dos jesuítas” (SANTIAGO, 2019, p. 206). Refere-se à “situação moral”, pois a reconstituição do passado do narrador de Machado é “egoísta, interesseira, medrosa, complacente com ele mesmo, pois visa liberá-lo dessas ‘inquieta sombras’ e das graves decisões de que é responsável”. As inquietas sombras a qual se refere crítico é o remorso (SANTIAGO, 2019, p. 205).

“Rua Sabará 400” é tão verossímil que se emaranha no real, por outro lado, encontram-se, no conto, elementos de uma vida pessoal. Se, assim como Santiago, interrogasse-se sobre a ética do conto, poder-se-ia dizer que a narradora de Lygia Fagundes Telles, além de sustentar a possibilidade de uma relação matrimonial de prazer, companheirismo e respeito mútuo, propõe, conforme já foi dito, a ética da dúvida, da equivocidade, que dissolve a univocidade, abrindo espaço para a alteridade, para o leitor. Como se já não fosse o bastante, a narradora de Lygia ainda enuncia que não se consegue narrar a si mesmo sem a intertextualidade, sem a dúvida, sem a alteridade; expressão de um sujeito que sabe dividido, que sabe que a imagem de si é uma ilusão e que sua verdade se encontra alhures, sob forma de um enigma a decifrar. Portanto, “Rua Sabará 400” expressa sutilmente a impossibilidade de narrar a si mesmo sob a forma da autobiografia clássica ou convencional.

Em outra sutileza, para encerrar o conto, a narradora convoca o testemunho das estrelas: “Paulo então puxou o abajur para mais perto e começou a ler. Abri a janela. — Mas o céu está desabando de estrelas! – eu disse baixinho” (2016, p. 85). Poder-se-ia, mais uma vez, recorrer ao depoimento da autora em posfácio à última edição de *Invenção e memória*: “Sei que a ficção vira realidade e a realidade vira ficção. Se inventei este depoimento, essa invenção agora é verdade” (2016, p. 139).

#### 2.2.5 “Nada de novo na Frente Ocidental”

“Nada de novo na Frente Ocidental” é o último conto da coletânea *Invenção e memória*. A narrativa começa pela detalhada descrição dos pequenos sabores da realidade cotidiana à mesa com a mãe em uma manhã que, em princípio, seria qualquer, mas que contrasta com a notícia trágica da morte do pai da narradora. Em primeira pessoa, é narrado:

Ela estendeu na mesa a toalha de algodão de xadrez vermelho e branco. Trouxe as xícaras, o açucareiro e a manteiga dentro da tigela com água, quem não tinha geladeira devia conservar a manteiga fresca dentro de uma vasilha de água diariamente renovada. Avisou que o pão com queijo já estava no forno, ia demorar um pouco. Mas eu poderia ir comendo a mandioca cozida, disse e deixou na minha frente o prato da mandioca ainda fumegante. [...] enquanto ia polvilhando a mandioca com açúcar (2016, p. 113).

A descrição dos pormenores, além de revelar a modéstia expressa na falta de geladeira e os costumes alimentares das regiões centrais do Brasil apresentados pelo pão com queijo ao forno e a mandioca com açúcar, também enuncia a sensualidade e o gosto, ou seja, a dimensão das sensações de prazer presentes nas minúcias do cotidiano.

Silviano Santiago, ao fazer análise do livro de contos *A estrutura da bolha de sabão*, já havia apontado para essa característica nos contos da autora, qual seja, a elaboração do inventário das sensações dos personagens:

Guiada por dedos, lábios, olhos, ouvidos e nariz, que vão à luta e se engendram ou se frustram diante dos obstáculos intransponíveis, a caligrafia firme do narrador dos contos de Lygia ciceroneia o leitor pelos diversos caminhos e encruzilhadas por onde ele circula e circulam os seres humanos. Com humildade e paciência de colecionador, o narrador elabora para o leitor o inventário das sensações, emoções e paixões dos personagens (1998, p. 280).

Assim, no conto “Nada de novo na Frente Ocidental”, são inventariadas as sensações que conduzem o leitor pelos pequenos sabores cotidianos das personagens. Aos olhos do leitor, a narradora mostra a colorida “toalha de algodão xadrez vermelho e branco”; aos lábios e ao gosto é oferecido o pão de queijo, com “aquele queijo escorrendo pelas bordas” (2016, p. 118), e, ainda, ao nariz, é apresentado o aroma da mandioca “ainda fumegante”.

O narrado se passa no período final da Segunda Guerra Mundial. Sem contrastar a realidade da guerra com a calma manhã na qual inicia a narração, diz a personagem mãe: “— Andei ligando o rádio [...] Hoje as notícias estão mais calmas, parece que a guerra está mesmo no fim, louvado seja Deus” (2016, p. 113). Enuncia-se, assim, um retrato de época, isto é, a era do rádio anterior à televisiva. A narradora era estudante universitária: “A faculdade estava em greve, eu estava de folga naquela manhã” (2016, p. 113). E, respondendo à mãe sobre a situação da guerra, diz: “— Nada de novo na Frente Ocidental” (2016, p. 113).

Essa frase está associada ao livro do alemão Erich Maria Remarque, de 1929, intitulado em alemão *Im westen nichts Neues*, traduzido no Brasil para *Nada novo no front*, livro que leu no ginásio, escondido, pois lhe fora proibido pela família. Diz a narradora à mãe:

— Esqueceu, mãe? [...] é um romance de guerra e romance de guerra é mesmo forte. Gostei ainda mais do filme, que vi numa retrospectiva. Quando anunciaram que não havia nada de novo no front, que estava tudo em paz, justo nessa hora o soldado-mocinho cisma de pegar uma borboleta pelas asas, a borboleta veio e pousou defronte dele na trincheira. Então ele levantou o corpo para alcançar a borboleta, contente assim como uma criança quando estendeu o braço... nessa hora o inimigo viu o gesto, pegou depressa o fuzil, fez pontaria e tiummm!... acertou em cheio. Nada de novo na frente ocidental, um telegrama anunciava (2009, p. 114).

Tanto o filme americano, de 1930, que foi intitulado em inglês *All quiet on the western front* e no Brasil *Nada de novo no front*, quanto o livro, tratam não somente da dura realidade dos soldados na Primeira Grande Guerra, mas também da desilusão humana diante da guerra.

Em “Considerações atuais sobre a guerra e a morte” (1915), artigo escrito um ano após o início da Primeira Grande Guerra, quando as mortes começavam a se acumular, mas a Europa ainda não havia sido devastada, Freud discorre sobre a desilusão como uma das consequências da guerra, do ponto de vista subjetivo. Analisando a tendência humana de “excluir a morte dos cálculos da vida”, sendo ela “natural, incontestável e inevitável”, o homem acentua sua “natureza casual e acidental”, esforçando-se por vê-la como “fortuita”, afirmando ele que, no fundo, ninguém acredita em sua própria morte. Argumenta que por mais que se tente imaginar a própria morte, continua-se a existir como observador, concluindo que “no inconsciente cada um de nós está convencido de sua imortalidade” (FREUD, 2010, p. 230). Conclui Freud que a guerra é insuportável, entre outros motivos morais, por obrigar o homem, do ponto de vista subjetivo, ao enfrentamento com a existência da morte, ocasionando a perda da ilusão de imortalidade. Além da guerra, a morte de um ente querido é outra situação que confronta o sujeito com aquilo que ele procura negar, ou seja, com a realidade da existência da morte.

Em 1932, Freud novamente ocupa-se da guerra, desta vez dialogando com Albert Einstein, em troca epistolar, dentro de um projeto da Liga das Nações, que deu origem à Organização das Nações Unidas. Einstein propôs a Freud o tema: Por que a guerra? “Há um caminho para libertar os seres humanos da fatalidade da guerra?” (2010, p. 421). Freud responde-lhe que, entre os motivos que levam os seres humanos à guerra, certamente está o prazer na agressão e na destruição. Diz Freud: “às vezes, quando ouvimos falar dos atos de atrocidade da história, temos a impressão de que os motivos e ideias só teriam servido de pretexto aos apetites destrutivos” (2010, p. 435). Apresentando a Einstein sua teoria acerca das pulsões, a saber, a pulsão de vida, “Eros”, e pulsão de destruição, “Tânatos”, Freud propôs que “tudo o que produz ligações afetivas entre as pessoas, pode ter efeito contrário à guerra. [...] Se a disposição para guerra é uma decorrência da pulsão de destruição, então é natural evocar contra ela o oponente dessa pulsão, Eros” (2010, p. 437).

No conto, a desilusão com a guerra e com a própria humanidade, assim como o intertexto com o livro de Remarque e o filme nele embasado se conectam, do ponto de vista subjetivo, com a notícia da morte do pai, pois, após a manhã particularmente calma e saborosa, quando menos esperava, a narradora contente, assim como o soldado, é atingida pela morte ou por sua inexorabilidade, através de um telefonema que a anunciava: “uma voz de homem me anunciava pelo telefone que meu pai tinha morrido subitamente num quarto de hotel onde estava hospedado” (2016, p. 119).

Da mesma maneira, através do intertexto, a narradora traça um retrato de época, pois apresenta uma das faces do período no Brasil, quando se alistou junto com as demais “moças

da Faculdade de Filosofia e Direito”, fundando a “Legião Universitária Feminina da Defesa Passiva Antiaérea, subordinada à II Região Militar: LUF” (2009, p. 115), para colaborar com os esforços de guerra, tendo feito curso de primeiros socorros.

A narradora detém-se na descrição da sua farda, dos duros treinamentos no Vale do Anhangabaú e das noites de ronda enquanto legionária, expressando suas posições políticas acerca da situação do Brasil junto aos aliados. Sobre a farda, ela é descrita da seguinte maneira:

[...] saia-calça de brim cinza-chumbo e túnica num tom mais escuro. Botões pretos, cinto de couro, sapatos pretos de amarrar, camisa branca e gravata preta. As meias de algodão branco chegavam com os elásticos até os joelhos severamente cobertos pela saia-calça. Luvas brancas. E o casquete quase reto tombando na testa, no formato daqueles barquinhos de papel que a gente armava na infância para soltar nas enxurradas (2016, p. 115).

Quanto aos treinos e às noites de ronda, diz que já havia adquirido prática “nas aulas de atletismo da Escola de Educação Física” (2016, p. 115). E, ainda: “lá fui de farolete e apito participar dos exercícios de blecaute. *Noche de ronda*, eu cantarolava lá por dentro, os boleros estavam na moda. Fechar imediatamente as venezianas e as cortinas como se as esquadrilhas inimigas já estivessem se aproximando” (2016, p. 116).

O Brasil passou a participar do conflito armado a partir de 1942, após alguns ataques a navios brasileiros, que obrigaram o presidente Getúlio Vargas a negociar a participação do país com o presidente americano, Franklin Roosevelt, tendo enviado tropas para Nápoles, na Itália. Nesse período, iniciou-se o que se chamou de “noites de blecaute”<sup>24</sup>, sobretudo nas cidades litorâneas brasileiras.

Acerca de suas posições políticas, narra-as através de um encontro fortuito com um homem fumando cigarro em frente a um café, em uma noite de ronda. O diálogo é o seguinte: “ — O senhor aí! Queira apagar o seu cigarro! Adverti [...] estamos em guerra e é noite de blecaute. A simples brasa de um cigarro pode ser vista por um bombardeiro” (2016, p. 116). O homem, que começou a rir, responde-lhe:

Mas quem vem atirar bombas aqui. Os nazistas? Mas se eles nem estão dando conta lá do serviço, imagina, se nesta altura vai agora se lembrar da gente? [...] Vi com meus próprios olhos como os Estados Unidos estão tratando a gente, somos aliados nativos, ouviu garota? Somos o quintal deles, nenhum respeito, por muito favor podemos é servir de bucha de canhão (2016, p. 117).

A narradora, então, enuncia que partilhava das mesmas ideias políticas críticas em relação aos aliados americanos, dizendo: “no meu coração estava solidária com o boêmio

<sup>24</sup> Em arquivo da Fundação Getúlio Vargas (FGV CPDOC) sobre a Era Vargas: dos anos 20 a 1945, relata-se que “por precaução começou-se a praticar o blecaute total em toda a orla”.

transgressor: já estava inscrita na Esquerda Democrática, colaborava no jornal acadêmico *O Libertador* e entendia perfeitamente o que o homem do café quis me passar” (2016, p. 117).

O leitor que conhece a biografia da autora consegue apreciar os traços autobiográficos que lhe inspiram o conto, a saber, a juventude na cidade de São Paulo, a Faculdade de Direito e o Curso de Educação Física. Como se sabe, Lygia Fagundes Telles formou-se nas duas faculdades. Afora esses cursos, manteve sempre posições políticas de esquerda, que ela nunca escondeu.

Entretanto, a narradora do presente conto escolhe a estratégia do ocultamento das identidades, não revelando os nomes dos personagens, mesma estratégia adotada nos contos anteriormente analisados neste estudo, com exceção de “Rua Sabará 400”, visando tanto borrar as certezas do leitor acerca do pacto autobiográfico quanto expressar as incertezas sobre sua própria identidade. Por outro lado, novamente, repetem-se alguns signos, que indicam, em seu conjunto, tratar-se de um mesmo narrador de contos anteriores, fazendo a narrativa oscilar entre o discurso autobiográfico e o ficcional.

Nesse conto, os signos que se repetem, indicando tratar-se de um mesmo narrador, são: o personagem tio Garibaldi, que havia sido apresentado em “A dança com o anjo” e em “Cinema Gato Preto”; a separação dos pais, tema tratado também no conto “Cinema Gato Preto”; a preocupação da mãe com o casamento da filha, que, por seu turno, foi abordado em “A dança com o anjo” e o piano da mãe, signo onipresente, assim como sua religiosidade.

Em “Nada de novo na Frente Ocidental”, a separação dos pais é enunciada velada no diálogo entre mãe e filha sobre seu alistamento, revelando que mãe e pai não se relacionavam ou não se conversavam, o que se expressa na passagem: “Quis primeiro saber se eu já tinha consultado o meu pai, o que ele disse? Que estava tudo bem ora. Guerra é guerra, muito justo que as estudantes colaborassem” (2016, p. 115).

A preocupação da mãe com o casamento da filha é desenvolvida no seguinte diálogo: “— Veja filha, você já é escritora, estuda numa escola só de homens e agora virou também soldado?! Achei graça porque adivinhei o que ela pensou em seguida e não disse, agora é que vai ser mesmo difícil casar” (2016, p. 115).

Ademais, a mãe, “devota de Nossa Senhora Aparecida”, na manhã em que inicia a narrativa, está de saída para “cumprir uma promessa” na cidade de Aparecida. A narradora suspeita que ela própria estaria incluída na promessa ou no “trato” com “Nossa Senhora”, dizendo: “— Adivinhei que nessa hora sua preocupação maior era aqui esse punhal” (2016, p. 113-114).

O significante punhal junto com a temática da posição social da mulher à época é também objeto de tratamento no conto “A dança com o anjo”, que se passa, igualmente, no período da Segunda Guerra Mundial:

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 [...] já estava mesmo perdida, o importante agora era não perder a virgindade e disso cuidava a minha mãe: o mito da castidade ainda na plenitude, nem o mais leve sinal da bandeira feminista hasteada nestas palmeiras. E o nosso sabiá não sabia da pílula, não sabia de nada. O anunciado mercado de trabalho para *O segundo sexo* (que Simone de Beauvoir ainda nem tinha inventado) estava apenas na teoria, a solução era mesmo casar. E lembro agora de uma vizinha da minha mãe cerrando os olhos sofrendores: Tenho cinco punhais cravados no peito, as minhas cinco filhas solteiras! (2016, p. 25).

Sendo as figuras do feminino tema dileto da autora, segundo a crítica especializada, neste conto sua narradora denuncia o atraso social da mulher brasileira, referindo a ausência de mercado de trabalho, que a obrigava a ter no casamento seu único destino. Sobre a pílula anticoncepcional, que contribuiu para a revolução sexual dos costumes, tendo começado a ser comercializada nos Estados Unidos nos anos 1950 e no Brasil nos anos 1960, é mencionado seu desconhecimento.

Quanto ao enunciado: “[...] nem o mais leve sinal da bandeira feminista hasteada nestas palmeiras. E o nosso sabiá não sabia da pílula, não sabia de nada”, aproxima-se às versões intertextuais modernistas de “Canção do exílio” (1846) de Gonçalves Dias, sendo elas de Oswald de Andrade (1925), Murilo Mendes (1930) e Carlos Drummond de Andrade (1945).

Ademais, pode-se dizer que as narradoras, tanto de “A dança com o anjo” quanto de “Nada de novo na Frente Ocidental”, traçam retratos de época da posição social da mulher brasileira. Seguindo a análise desses retratos, é apresentado, no presente conto, um mapa da cidade de São Paulo, revelando, em meio à expectativa de um encontro amoroso, locais lendários que marcaram época, a saber, o Cine Bandeirantes e a Confeitaria Vienense:

— Bom, tinha combinado um chá na Vienense com um colega e depois, quem sabe? A gente podia ir ver o novo filme do cine Bandeirantes sessão das seis. Ela embrulhou no guardanapo o pequeno lanche para viagem e quis saber se por acaso esse colega não era aquele poeta que andou telefonando (2016, p. 118).

Quanto ao Cine Bandeirantes, inaugurado em 1939, estreou como a sala mais moderna e luxuosa da época, já a Confeitaria Vienense tinha o mais sofisticado salão de chá ao estilo inglês, considerado, até o final dos anos 40 e início dos anos 50, o ponto de encontro da intelectualidade.

No conto “Heffman”, da mesma coletânea, sua narradora discorre justamente acerca da intelectualidade da época, que se reunia na livraria de Alfredo Mesquita, “Livraria Jaraguá”, para ler e discutir, entre outros, “Aquele Marcel Proust que comecei a ler e achei complicado demais e deixei para ler depois” (2016, p. 48). Além do próprio Alfredo Mesquita, a narradora apresenta o grupo, que também era responsável pela *Revista Clima*, composto por “Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes, Ruy Coelho, Lourival Gomes Machado” (2016, p. 51), tendo Oswald de Andrade se referido a eles como “Todos inteligentes, mas muito chatos!” (2016, p. 51).

Note-se que a narradora de Lygia Fagundes Telles, no presente conto, assim como nos associados a ele aqui mencionados, não somente se preocupa com a verossimilhança, mas também com o que se reconhece por realidade histórica.

Talvez seja por essa razão que Suênio Campos de Lucena (2008), em sua tese de doutorado, analise “Nada de novo na Frente Ocidental”, seguindo a Pedro de Souza, entendendo-o como “afirmação de uma memória cultural coletiva paulistana” (LUCENA, 2008, p. 143). Embora o doutor venha a advertir que essa memória cultural é “esboçada em meio a episódios fictícios e sem compromisso com a verdade” (LUCENA, 2008, p. 143), ele não extrai as consequência dessa afirmação, no sentido de considerá-lo, o conto, expressão autoficcional ou do entrelugar entre o discurso autobiográfico e o ficcional.

Nesse sentido, as formulações de Aleida Assmann acerca da memória cultural podem contribuir para a compreensão da tese autoficcional. Aleida Assmann, em *Espaços da Recordação* (2011), ocupa-se de atualizar e reformular a concepção de memória cultural. Analisando o teatro de William Shakespeare e a poesia de William Wordsworth, compreendendo os poetas como órgãos da memória cultural, argumenta que houve, a partir dos séculos XVII e XVIII, um declínio da técnica mnemônica antiga, levando ao descobrimento da recordação ou da *recollection*. Sendo a mnemotécnica um instrumento de armazenamento e mera reprodutividade, a recordação afastou-se dessa concepção, aproximando-se de princípios como reativação, ressignificação, reconstrução e reescrita. Assim, diz a autora:

A mudança estrutural complexa da recordação e das práticas e valores a elas relacionados realiza-se nos limites das práticas abrangentes do discurso. O conceito de memória correlaciona-se com outros como 'tradição' e 'retórica'; recordação, ao contrário, relaciona-se cada vez mais estreitamente com 'subjetividade' e 'escrita' (2011, p. 102).

Citando Freud e seu conceito de *a posteriori*, traduzido por “condição póstera”, Assmann afirma que a recordação não é reflexo passivo, mas ato produtivo de uma nova percepção:

Foi por isso que Freud denominou de reescrita a ativação de vestígios da recordação. [...] a privação do original conduz em Freud às reescritas, em Wordsworth a cenários imaginários da *recollection*. A imaginação literária oferece como suplemento o que a vida sempre trata de retirar: o presente (2011, p. 117-118).

Analisando o poema *Memory* de Wordsworth, afirma: “Em Wordsworth o teor da autenticidade que falta às recordações é compensado pelo teor da construtividade que elas adquirem” (2011, p. 114). Assim, o ato de recordação procede de maneira reconstrutiva, a lembrança não está segura em um repositório, e sim sujeita a transformações, à ação do tempo, do esquecimento e, sobretudo, da subjetividade.

Nesse sentido, ao se analisar, no presente conto, os retratos de época narrados, não se está afirmando um testemunho fidedigno da realidade ou dos fatos, mas, ao contrário, a lembrança permeada pela subjetividade, pelo esquecimento, pela necessária reconstrução e invenção, diluindo-se, portanto, o discurso memorialista clássico ou convencional.

A propósito ainda do diálogo com Freud proposto por Assmann, pode-se afirmar, com a autora, que a psicanálise veio a substituir a tradição da mnemotécnica ou da memória como instrumento de armazenamento e mera reprodutibilidade pela aceção de ressignificação e reescrita da recordação. A tese freudiana das retranscrições dos traços mnêmicos apresentada desde a Carta 52 a Fliess e reafirmada tanto em *Lembranças encobridoras* quanto em *A interpretação dos sonhos*, conforme já apresentado, confirmam tal articulação.

Na Carta 52, inclusive, a linguagem e os significantes utilizados são figuras de escrita, tais como: “traço”, de “traço mnêmico” ou *Erinnerungsspur*; “signo”, de “signo de percepção” ou *Wahrnehmungszeichen*; “inscrição” ou *Niederschrift* e “transcrição” ou *Umschrift*. Ademais, em 1925, em *Notas sobre o bloco mágico*, Freud retoma sua articulação acerca da memória, reafirmando o sistema mnemônico como inconsciente, comparando-o a um pequeno dispositivo chamado bloco mágico, a saber, uma prancha de cera por cima da qual se sobrepõe um papel encerado e uma lâmina de celuloide, que funciona deixando marcas na cera pela pressão de um instrumento pontiagudo sobre sua superfície, mantendo, entretanto, a superfície de papel livre de inscrições. O problema com o qual Freud se enfrentava era a incompatibilidade entre a consciência e a permanência dos traços de mnêmicos, posto que a consciência está associada à percepção não podendo reter traços, devendo permanecer livre para novos estímulos.

Jacques Derrida, analisando *Notas sobre o bloco mágico*, em *Escritura e diferença* (1967), afirma que a importância do modelo freudiano reside em conceber o inconsciente como escritura, o que já era possível de se deduzir de *A interpretação dos sonhos*, em que o sonho foi tratado como um texto cifrado, exigindo decifração tal qual um hieróglifo do Egito antigo. Segundo o filósofo, Freud teria concebido, em suas formulações do aparelho psíquico, a matriz mesma da inscrição da linguagem e da escrita.

O filósofo propõe, ainda, em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (1995), que a memória não é um arquivo, pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a amnésia em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário, o arquivo se instala no lugar da falta originária e estrutural da chamada memória (DERRIDA, 1995, p. 26). Segundo Derrida, o que se inscreve a título de memória é um traço da ausência de uma presença, ou seja, um signo linguístico, sendo a memória organizada sobre traços diferenciais da ausência ou a própria linguagem. A realidade é uma construção de linguagem e a rememoração, a evocação da ausência da presença, ou seja, uma representação ou fato de linguagem.

No conto, a rememoração da morte do pai é narrada através do silêncio, da ausência da presença, pois a protagonista não narra a morte, nada se sabe de como ele morreu ou o que se sucedeu a sua morte, entretanto é narrado o choque, o trauma do recebimento da notícia da morte, que precipita o desejo de voltar no tempo:

[...] uma voz de homem me anunciava pelo telefone que meu pai tinha morrido [...] O desconhecido telefonou, disse seu nome e entrou logo no assunto, O pai... ele não era seu pai? Mas espera um pouco, estou me precipitando, por que avançar no tempo? Ainda não tinha acontecido nada, era manhã quando minha mãe se preparava para a viagem, ia ver a minha madrinha e eu ia ver o meu poeta! Deixa eu viver plenamente aquele instante enquanto comia o pão com queijo quente e já estendia a mão para o bule de chocolate, espera! Espera. A hora ainda era a hora do sonho (2016, p. 119).

Além do adiamento do encontro com o real da morte ou com o choque, com o trauma da trágica notícia da morte do pai, encontram-se nessa passagem os efeitos de composição que afirmam sua autoficcionalização. Dirigindo-se ao narratário em: “Mas espera um pouco, estou me precipitando, por que avançar no tempo?” e, também, em: “Deixa eu viver plenamente aquele instante [...] Espera. A hora ainda era a hora do sonho”, a narradora subitamente interrompe a narrativa e muda o foco, promovendo um efeito de surpresa, que contraria as estratégias autobiográficas.

Essa estratégia se repete, enfatizando-a, em: “Então o homem disse com a voz grave, uma notícia triste, acontece que o seu pai... ele não era o seu pai? (2016, p. 119). Mais uma

vez, a narradora recorre ao narratário, que é suposto ansiar pela narração, suplicando-lhe de maneira cúmplice: “Espere um pouco, pelo amor de Deus, espera! Acontece que ainda é manhã e estou tão contente” (2016, p. 120).

Assim, através da estratégia narrativa adotada, tal qual Sherazade em *Mil e uma noites*, a narradora apresenta a função mesma da narratividade e da própria literatura, qual seja, evitar o encontro com o real da morte, suspendendo a passagem do tempo através de um outro tempo, o tempo da narrativa, o tempo da fabulação, o tempo humano da imaginação e da inventividade.

Nesse mesmo sentido, Maurice Blanchot, em sua análise de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, afirma:

Ocorre que Proust, por uma confusão fascinante, extrai das singularidades do tempo próprio da narrativa singularidades que penetram sua vida [...] Nunca sabemos, e muito rapidamente ele mesmo já não é capaz de saber, a qual tempo pertence o acontecimento que evoca, se aquilo acontece somente no tempo da narrativa ou se acontece para que chegue o momento da narrativa, a partir do qual o que aconteceu se torna realidade e verdade. [...] Eis portanto o tempo apagado pelo próprio tempo; eis a morte essa morte que é obra do tempo, suspensa, neutralizada, tornada vã e inofensiva. [...] O que é tudo isso afinal? É o próprio tempo da narrativa, o tempo que não está fora do tempo, mas que se experimenta como um exterior, sob forma de um espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe seus recursos (BLANCHOT, 2018, p. 15-17).

Pode-se analisar, retrospectivamente, que as detalhadas descrições na primeira parte do conto detêm o texto, tendo por função justamente retardar o andamento da narrativa, que passa lentamente, adiando assim não somente o encontro com o real da morte, mas com o próprio fim da narrativa, que, assim como a morte, encontra o seu ponto final e o silêncio.

Retrospectivamente também se observam o prazer e o sabor que os pequenos prazeres da vida cotidiana adquirem diante da fugacidade de sua existência. A esse tema, Freud dedicou um pequeno artigo, intitulado “A transitoriedade”, em 1916. Nesse artigo, elaborado durante a Primeira Grande Guerra e após um encontro com um jovem poeta “taciturno”, que se sabe atualmente tratar-se do poeta Rainer Maria Rilke, Freud afirma que o “doloroso cansaço do mundo” (FREUD, 2010, p. 248) apresentado pelo poeta, que o levava à depreciação da fruição do que é belo pela sua condição de transitoriedade, é uma reação psicológica contra o luto, uma reação melancólica. É o próprio luto que o poeta temia, pois a morte dos outros e o luto correspondente remetem à própria finitude.

A narradora do conto aqui analisado não se apresenta melancólica, embora evite o encontro com a finitude, mas paradoxalmente é a partir dela que são valorizadas as lembranças dos encontros, dos sabores e detalhes da vida. Diante da morte do pai, no entanto, ela emudece,

silencia. A notícia trágica de sua morte interrompe a expectativa de um encontro amoroso, terminando o conto com Baudelaire e *Les fleurs du mal*:

[...] fui procurar na estante *Les Fleurs du Mal*, ah! E se na hora do chá eu recitasse Baudelaire? Pena que minha pronúncia não era brilhante, meu colega poeta podia rir, ele conhecia tão bem o francês. Paciência, se a edição era bilíngue, eu poderia fazer citação na tradução, ficaria até menos pedante. Acomodei-me confortavelmente na poltrona diante do telefone, assim podia ouvir melhor quando ele ligasse para confirmar o encontro (2009, p. 120).

Assim termina o conto, com Baudelaire e o desencontro. Segundo Walter Benjamin, Baudelaire é o poeta do choque: “A experiência do choque é uma das que se tornaram determinantes para a estrutura de Baudelaire” (BENJAMIN, 1994, p. 101). Talvez a associação ao poeta ocorra à narradora não somente pelo encontro com um amigo a quem gostaria de impressionar positivamente, mas pelo desencontro, o choque ou o trauma com a morte de um ente querido, essa de mais difícil tradução.

Quanto à edição bilíngue de *Les fleurs du mal*, Denise Bottman, em artigo “Baudelaire no Brasil”, refere a edição de 1944, da José Olympio, traduzido por Guilherme de Almeida, intitulada *Flores das flores do mal de Baudelaire*, com 21 dos 105 poemas originais. Essa publicação bilíngue, ganhou segunda edição em 1965, com apresentação de Manuel Bandeira, pela Edições Ouro e terceira edição, em 2010, pela Editora 34. A autora refere ainda a primeira tradução brasileira de Baudelaire, de “Le balcon” por Carlos Ferreira como “Modulações”, incluído em seu livro *Alcíones em 1872*.

O leitor poderia, ainda, interrogar-se qual das flores de *Flores do mal* a narradora recitaria. Para o amigo poeta: “O albatroz”? Cujos versos cantam: O poeta é semelhante ao príncipe da altura / Que busca a tempestade e ri da flecha no ar; / Exilado no chão, em meio à corja impura, / As asas de gigante impedem-no de andar (BAUDELAIRE, 2010, p. 27). Entretanto, a traumática notícia da morte do pai silencia o poema.

O trauma, para a psicanálise, está ligado ao estado de impotência do sujeito, fazendo-o viver e reviver o sentimento de desamparo inerente à condição humana. Freud, em *Inibição, sintoma e angústia*, aborda-o por essa perspectiva, ou seja, a vivência subjetiva do trauma depende menos do fato em si, e mais da situação estrutural ou circunstancial na qual se encontra o sujeito. Por isso, as crianças são mais suscetíveis a traumas, por sua vulnerabilidade e incapacidade simbólica de transformar os choques com os quais se enfrentam, de atribuir-lhes significação e fazer-lhes ingressar numa malha simbólica.

A morte de uma pessoa amada é sempre traumática. Segundo Freud a morte do pai torna-se mais traumatogênica, pois na cena do luto aparecem os votos de ódio a ele destinados, ou seja, o desejo inconsciente de morte ou desejo parricida, promovendo sentimento de culpa e tormentos do arrependimento, dificultando a elaboração da perda. O desejo parricida é um dos desejos que deve ser interditado e recalçado, conjuntamente com o desejo incestuoso. Freud encontrou a expressão desse desejo em seus próprios sonhos e de seus pacientes, em *Édipo rei*, de Sófocles, em *Hamlet*, de Shakespeare e em *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski.

Entretanto, em “Nada de novo na Frente Ocidental”, a narradora de Lygia Fagundes Telles não narra seu luto, não é o luto que lhe ocupa, mas sim o enfrentamento com o choque do real da morte. O fim da narrativa e o fim do livro confluem na tentativa de expressar a vivência da morte, a presença da ausência, nenhuma palavra conseguiria enunciá-la, apenas o silêncio.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurei, neste estudo, analisar a confluência entre os conceitos psicanalíticos, os de teoria literária acerca da autoficção e cinco narrativas de *Invenção e memória*, de Lygia Fagundes Telles. Nos textos abordados, tanto a construção dos personagens quanto as ações destes expõem o confronto existencial com a fragmentação do eu, pondo em cena aspectos fundamentais da condição humana, para além das vicissitudes da vida da própria escritora.

A contribuição da psicanálise consiste em oferecer uma perspectiva de leitura do texto literário, a exemplo da análise que oferecemos dos contos, bem como das teorias da autoficção. Sua importância reside em mostrar que a polissemia do texto ou os diferentes significados podem ser lidos pela perspectiva da concepção de divisão subjetiva, a partir da qual um enunciado sempre revela outra enunciação, inconsciente.

Noções como de unidade do eu, de consciência de si através da razão e de eu da referencialidade são ultrapassadas por uma análise que faz nova síntese entre aquilo que é enunciado e uma espécie de avesso nele contido. Os contos apresentam as várias facetas e nuances do eu dividido, formuladas conceitualmente pela psicanálise.

A concepção de inconsciente e divisão do eu permitiu superar a ilusão de um indivíduo autônomo que sabe de si e que tem acesso, através da razão, a todas as suas memórias e, por conseguinte, à sua história, portando uma identidade estável. A instabilidade e a incerteza vieram a fazer parte da própria estrutura do eu. Sendo o sujeito um ser de linguagem, a identidade constrói-se na relação com a alteridade em cada ato de fala ou de escrita, assim como a memória e a história são reformuladas a cada enunciação e, dessa forma, reinventadas. A memória não é um arquivo que o sujeito tenha à sua disposição, mas uma sintaxe de enunciações conscientes e inconscientes, reelaborando o próprio conceito de linguagem.

As análises evidenciaram textos autoficcionais que são rígidos por um vaivém entre o discurso autobiográfico e o ficcional e que fazem vacilar as certezas em relação à veracidade do narrado e da própria rememoração, invalidando a pretensão de uma verdade unificada e de um eu que sabe acerca de si. Os textos do *corpus* revelam-se lacunares, com narradores incertos, expressando a fragmentação subjetiva ou a divisão do eu desvelada e formulada pela psicanálise.

O hibridismo entre o discurso autobiográfico e o ficcional, embora se caracterize como a principal estratégia escolhida para expressar a equívocidade ou para desviar da univocidade, é apenas uma entre outras estratégias híbridas ou “entrelugares” presentes nos textos analisados.

Os narradores de Lygia Fagundes Telles, em cada um dos contos analisados, ocupam-se de tensionar, subverter e torcer os sentidos, buscando provocar o leitor à outra ou às outras enunciações por detrás dos enunciados.

Em “Que se chama solidão”, é a própria matéria narrativa, a memória, a escolhida para ser virada do avesso. A narradora de Lygia Fagundes Telles relata as memórias afetivas da relação com a mãe da infância, porém a memória é movediça e feita de traços descontínuos, pequenos fragmentos e vestígios de uma presença que se desvaneceu, deixando o vazio e a solidão e desconstruindo, por sua vez, a ilusão de completude narcisista.

“Suicídio na granja”, ao narrar memórias afetivas da relação com o pai, além de apresentar a memória mergulhada em águas pardacentas, turvadas pelo ódio, das quais emergem desejos de morte, propõe a equivocidade por meio tanto do dilema do suicídio quanto de diferentes focalizações. O texto compõe-se pela hibridação de diferentes focos narrativos, que revelam diversas perspectivas, interrogando a ilusão de um único narrador e de uma abordagem unívoca. Além disso, revelam-se enigmáticas as certezas acerca de si e do outro.

Em “Cinema Gato Preto”, partindo das lembranças da relação com o irmão na juventude, a narradora de Lygia entrecruza as tramas, abrindo-as a caminhos que se bifurcam. Da figura híbrida do vampiro à imagem do duplo no cinema, vão desvelando-se ambiguidades não só dos gêneros narrativos como também da sexualidade ou dos gêneros sexuais.

Já, em “Rua Sabará 400”, é a intertextualidade a escolhida para tensionar o texto e abri-lo para a dúvida. Partindo de lembranças matrimoniais da narradora, o intertexto com *Dom Casmurro* desdobra uma outra cena, na qual a dúvida vai cavando seu percurso no tecido do texto, revelando-se como um discurso e confiando ao leitor, no ato de leitura, o sentido do texto.

Em “Nada de novo na Frente Ocidental”, através da memória traumática da notícia da morte do pai, a narradora apresenta a função mesma da literatura, qual seja, a de evitar o encontro com o real da morte, suspendendo a passagem do tempo por meio de um outro tempo, o tempo da narrativa, o tempo da fabulação, o tempo humano da imaginação. A morte, por fim, presentifica-se e se realiza no silêncio do fim do livro.

Cada um dos contos analisados narra fragmentos de um período da vida de seus narradores. No entanto, entre os fragmentos dispersos, esboça-se uma tênue linha, mesmo descontínua, que tece a trajetória de uma vida. No *corpus* escolhido, os contos revelam-se ordenados desde a origem de uma vida até seu o destino ou a morte. O primeiro conto analisado, que corresponde ao primeiro da coletânea, recria a memória da relação com a mãe na infância. O segundo, que, por sua vez, é também o segundo do livro, refaz a relação com o pai na infância. O terceiro, que é o quinto da coletânea, recria a lembrança do irmão da juventude e do despertar

para a sexualidade. O quarto conto analisado, que corresponde ao décimo primeiro do livro, apresenta a relação com o matrimônio e com o trabalho. Por fim, quinto conto, último da coletânea, traz o enfrentamento com a morte e o silêncio, encerrando o livro.

Além disso, nos contos analisados, os diferentes narradores apresentam elementos em comum uns com os outros, conforme indicado em suas respectivas análises, delineando-se também a suspeita de um mesmo narrador. Fazem-se presentes todos os significantes de uma história pessoal, porém sob o modo de uma desconstrução da autobiografia e de um sujeito biografável. Ela revela-se fragmentada, descontínua, incerta, entrecortada por vazios, recriada e reinventada, expressão de um eu que se sabe dividido, que sabe que a imagem que tem de si é uma ilusão e que sua verdade é um enigma, sempre alhures a decifrar. Assim, pode-se dizer que *Invenção e memória* é a autobiografia não autobiográfica de Lygia Fagundes Telles, ou seja, sua autoficção.

A autoficção é não somente a expressão de uma nova forma narrativa, mas também a forma pela qual as subjetividades se vêm expressando desde o século XX. No mundo contemporâneo, as pessoas, por assim dizer, passaram a reconhecer a sua não completude, as suas lacunas e as suas contradições. A psicanálise deu uma importante contribuição a esse processo cultural e social, tendo se tornado uma forma de dizer usual, como quando, por exemplo, as pessoas usam e abusam de expressões como “complexo de Édipo”. A autoficção tanto em sua formulação teórica quanto em sua enunciação literária surgiu desse diálogo com a psicanálise, expressando o que uma sociedade pensa ou percebe de si mesma. Isso significa que a psicanálise é, culturalmente, atualizada de diferentes maneiras, e a literatura e a teoria literária são formas novas de outros dizeres da subjetividade. Quando o sujeito se ficcionaliza, pondo em cena manifestações de seu inconsciente, ele apresenta, *malgré soi*, as ideias psicanalíticas em ação operando através das ficções de si, e estas, por sua vez, fazem avançar a psicanálise.

## REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Lygia Fagundes Telles: biografia. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/biografia>. Acesso em: 22 novembro 2020.

ABREU, Casimiro. Meus oito anos. *In: As primaveras*. [S. l.: s. n.]: 1859. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/casimiro-de-abreu/textos-escolhidos> Acesso em: 15 julho 2020.

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambíguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ALVES, Castro. Navio Negreiro. *In: Os escravos*. [S. l.: s. n.]: 1869. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000068.pdf> Acesso em: 18 julho de 2020.

ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropófago e outros textos*. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2017.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

ASMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 2009.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

BAUDELAIRE, Charles. *Flores das flores do mal de Baudelaire*. Tradução Guilherme de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Carlos Barbosa e Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 52. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BRETON, André. *Les vases communicants*. Paris: Gallimard, 1970.

BRETON, André. *Manifesto do surrealismo*. [S. l.: s. n.]: 1924. Disponível em: [https://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/manifesto\\_surrealista.pdf](https://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/manifesto_surrealista.pdf) Acesso em: 5 jul. 2020.

CORREIA, Raimundo. Banzo. *In: Aleleuias*. [S. l.: s. n.]: 1891. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/raimundo-correia/textos-escolhidos> Acesso em: 20 julho 2020.

CAMPOS, Haroldo. O afreudisiaco Lacan na galáxia de la língua. *Afreudite: Revista Lusófona de Psicanálise Pura e Aplicada*, [s. l.], ano 1, n. 1, mar. 2005. Disponível em: <https://recil.grupolusofona.pt/handle/10437/42>. Acesso em: 10 jul. 2020.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 15. ed. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: BestBolso, 2020.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

COLONNA, Vincent. *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi*. Tese (Doutorado) — l'École de Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 1989. Disponível em: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609>. Acesso em: 5 maio 2020.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. *In: NORONHA, Jovita (org.)*. Tradução Jovita Noronha e Maria Inês Guedes. *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CORTAZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. *In: NORONHA, Jovita (org.)* *Ensaio sobre a autoficção* Tradução Jovita Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Folio, 2001.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamazov*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DUARTE, Kelley Baptiste. *A escrita autoficcional de Régine Robin: mobilidades e desvios no registro da memória*. Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/197062>. Acesso em: 18 setembro 2020

FIGUEIREDO, Eurídice. A autoficção feminina: a mulher nua frente ao espelho. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 4, p. 91-102, abr. 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46790/50551>. Acesso em: 15 jun. 2020.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Hermenêutica do sujeito*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FREUD, Sigmund. Estudos sobre a histeria (1893-1895). *In: FREUD, Sigmund. Obras Completas, vol 2.* Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. Lembranças Encobridoras. (1899). *In: FREUD, Sigmund. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol.3.* Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos (1900). *In: FREUD, Sigmund. Obras Completas, vol 4.* Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, Sigmund. Psicopatologia da vida cotidiana (1901). *In: FREUD, Sigmund. Obras Completas, vol. 6.* Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905). *In: FREUD, Sigmund. Obras Completas, vol 7.* Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. Sobre as teorias sexuais infantis (1905). *In: FREUD, Sigmund. Obras Completas, vol 8.* Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen (1907). *In: FREUD, Sigmund. Obras Completas, vol. 8.* Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. Análise da fobia de um garoto de cinco anos (O pequeno Hans) (1909). *In: FREUD, Sigmund. Obras Completas, vol 8.* Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. Totem e Tabú (1913). *In: FREUD, Sigmund. Obras Completas, vol. 11.* Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, Sigmund. Introdução ao narcisismo (1914). *In: FREUD, Sigmund. Obras Completas, vol. 12.* Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. Considerações atuais sobre a guerra e a morte (1915). *In: FREUD, Sigmund. Obras Completas, vol. 12.* Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. A transitoriedade (1916). *In: FREUD, Sigmund. Obras Completas, vol. 12.* Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. Uma recordação de infância em infantil em *Poesia e verdade* (1917). *In: FREUD, Sigmund. Obras Completas, vol. 14.* Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia (1917). *In: FREUD, Sigmund. Obras Completas, vol. 12.* Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). *In: FREUD, Sigmund. Obras Completas, vol. 14.* Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar (Das Unheimliche)* (1919). In: FREUD, Sigmund. *Obras Incompletas de Sigmund Freud*. Tradução Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do eu* (1921). In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas, vol. 15*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. *O eu e o id* (1923). In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas, vol. 16*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. *Dissolução do complexo de Édipo* (1924). In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas, vol. 16*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, Sigmund. *Dostoiévski e o parricídio* (1928). In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas, vol. 17*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, Sigmund. *Por que a guerra? Carta a Einstein* (1932). In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas, vol. 18*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *Novas conferências introdutórias a psicanálise* (1933). In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas, vol. 18*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia freudiana 2: A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

GOETHE, J.W. *De minha vida: poesia e verdade*. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

HAREL, Simon. *L'autofiction analytique: émergence d'un paradigme contemporain*. In: MAJOR, René (dir.). *État généraux de la psychanalyse*. Québec: publication 242 électronique, <http://www.psychanalyse.refer.org/archives/texte47.htm>. Acesso em: dezembro 2020.

HERNÁNDEZ, Ascensión Rivas. *Narración y memoria en As horas nuas de Lygia Fagundes Telles*. In: HERNÁNDEZ, Ascensión Rivas. *Releituras de Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Ed. Mackenzie: Edições Universidade Salamanca, 2014.

HIDALGO, Luciana. *Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas*. *Revista ALEA: Estudos Neolatinos*, [s. l.], v. 15, n. 1, p. 218-231, 2013. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/330/33027017014.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2020.

HOFFMANN, E.T.A. *O homem da areia*. Tradução Romero Freitas. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar (Das Unheimliche)*. *Obras Incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

JENSEN, Wilhelm. *Gradiva: uma fantasia pompeiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

KAUFMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise*. O legado de Freud a Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

LACAN, Jacques. *Seminário 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-1955)*. Tradução Marie Christine Lasznik e Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LACAN, Jacques. *Seminário 3: As psicoses (1955-1956)*. Tradução Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1981.

LACAN, Jacques. *Seminário 5: As formações do inconsciente (1957-1958)*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

LACAN, Jacques. *Seminário 6: O desejo e sua interpretação (1958-1959)*. Tradução Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LACAN, Jacques. *Seminário 20: Mais, ainda (1972-1973)*. Tradução M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LACAN, Jacques. O estágio do espelho como formador da função do eu (1949). In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise (1953). In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente e a razão desde Freud (1957). In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LACAN, Jacques. Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: Psicanálise e estrutura da personalidade (1955-1956). In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de *Lol V. Stein* (1965). In: LACAN, Jacques. *Outros Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LAMAS, Berenice Sica. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia* Porto Alegre: EDIPCRS, 2004.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução Jovita Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LECARME, Jacques; LECARME-TABONE, Éliane. *L'autobiographie*. 2. ed. Paris: Armand Colin, 1999.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1896026/mod\\_resource/content/1/lejeune\\_pacte\\_autobiographique\\_pacte\\_1.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1896026/mod_resource/content/1/lejeune_pacte_autobiographique_pacte_1.pdf) Acesso em: 20 maio 2020.

LEJEUNE, Philippe. Da autobiografia a ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 538, out./dez. 2013. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/15460> Acesso em junho 2020.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & cia. Peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução Jovita Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução Jovita Noronha. 2 Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014a.

LEJEUNE, Philippe. Autobiografia e ficção. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução Jovita Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2018/12/LEJEUNE-Philippe-Autobiografia-e-fic%C3%A7%C3%A3o-In-O-pacto-autobiogr%C3%A1fico.pdf> Acesso em: setembro 2020.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Estruturas elementares de parentesco*. São Paulo: Editora Vozes, 2008.

LISPECTOR, Clarice. Sem aviso. In: *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LUCAS, Fabio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Revista Travessia*. n. 20, 1990. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17317>. Acesso em: 18 nov. 2020

LUCENA, Suênio. Ficção e testemunho em Lygia Fagundes Telles. In: *Lygia Fagundes Telles: Cadernos de leituras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LUCENA, Suênio Campos. Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles. Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, USP, São Paulo, 2007. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-30072008-091512/publico/TESE\\_SUENIO\\_CAMPOS\\_DE\\_LUCENA.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-30072008-091512/publico/TESE_SUENIO_CAMPOS_DE_LUCENA.pdf) Acesso em: 18 junho 2020.

MANNONI, Maud. *Elas não sabem o que dizem*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor: 1999.

MARTINS, Anna Faedrich. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2148/1/456796.pdf>. Acesso em: outubro 2020.

MAURANO, Denise. *Histeria: o princípio de tudo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

MEZAN, Renato. *A trama dos conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

MOREIRA, Maria Eunice. Câne e cânones: um plural singular. *Revista Letras de Hoje: Revista do PPGL UFSM*, Santa Maria, n. 26, p. 89-94, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11883/7310>. Acesso em: 10 dez. 2020.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PAES, José Paulo. Ao encontro dos desencontros. *Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles*. n. 5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

PEREIRO, Carlos Paulo Martine. Ficção e/ou memória: de la dilución memorialística en la obra de Lygia Fagundes Telles. In: HERNÁNDEZ, Ascención Rivas (org.). *Releituras de Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Editora Mackenzie: Editora da Universidade de Salamanca, 2014.

PIÑON, Nélide. *Coração andarilho*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

POE, Edgar Allan. *O corvo*. Ficção completa, poesia e ensaios. Rio de Janeiro. Companhia Aguilar Editor, 1965.

PORTELLA, Eduardo. As ficções da realidade. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Melhores Contos*. Seleção Eduardo Portella. 13. ed. São Paulo: Global, 2015.

RÉGIS, Sônia. A densidade do aparente. *Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles*. n.5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

RIMBAUD, Arthur. *Correspondência*. Tradução Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Top Books, 2009.

ROBIN, Régine. *Memória Saturada*. Tradução Cristiane Dias e Greciely Costa. Campinas: Editora da UNICAMP, 2016.

ROUDINESCO, Elisabeth. *História da psicanálise na França: A batalha dos cem anos*. Vol 1: 1885-1939. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

SANTIAGO, Silviano. *35 Ensaaios de Silviano Santiago*. Sel. Italo Moriconi. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 18, p. 173-179, jul./dez. 2008.

SANTIAGO, Silviano. A bolha e a folha: estrutura e inventário. [S. l.]: Associação Internacional de Lusitanistas, 1998. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/33810>. Acesso em: 14 set. 2020.

SANTIAGO, Silviano. *Em Mil rosas roubadas, Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: [s. n], [2014]. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/em-mil-rosas-roubadas-silviano-santiago-escreve-uma-biografia-da-vida-interior.html>. Acesso em: 17 jul. 2020.

SANTIAGO, Silviano. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso: memórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SAUSSURE, Ferdinand. 28.ed. *Curso de Linguística geral*. São Paulo, Cultix, 2012.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SÊNECA. *Cartas de um estóico: um guia para a vida feliz*. Pelotas: MonteCristo, 2017.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2015.

SÓFOCLES. *Édipo rei*. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: Coleção LPM Pocket, 1998.

TELLES, Lygia Fagundes. Que se chama solidão. *In: TELLES, Lygia Fagundes. Invenção e memória*. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TELLES, Lygia Fagundes. Suicídio na granja. *In: TELLES, Lygia Fagundes. Invenção e memória*. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TELLES, Lygia Fagundes. Cinema Gato Preto. *In: TELLES, Lygia Fagundes. Invenção e memória*. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TELLES, Lygia Fagundes. Rua Sabará 400. *In: TELLES, Lygia Fagundes. Invenção e memória*. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TELLES, Lygia Fagundes. Nada de novo na Frente Ocidental. *In: TELLES, Lygia Fagundes. Invenção e memória*. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

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

TELLES, Lygia Fagundes. *Durante aquele estranho chá*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

VILAIN, Philippe. A prova do referencial. *In: NORONHA, Jovita (org.). Ensaios sobre a autoficção*. Tradução Jovita Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar  
Porto Alegre - RS - Brasil  
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564  
E-mail: [prograd@pucrs.br](mailto:prograd@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)