



Lembranças do existir: narrativas de memória em *A disciplina do amor*, de Lygia Fagundes Telles

Memories of the existing: narratives of memories in
A disciplina do amor, by Lygia Fagundes Telles

Recuerdos del existir: narrativas de memoria en
A disciplina do amor de Lygia Fagundes Telles

Silvana Maria Pantoja dos Santos^{***}

Ethylla Suzanna Corrêa Santos^{***}

Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar a representação da memória na obra *A disciplina do amor* (1980), de Lygia Fagundes Telles. Para tanto, problematiza-se o modo como a narradora revisita o passado na tentativa de compreensão do presente. Por ser produto da linguagem, o relato memorialístico vai além da sua especificidade histórica. Na resignificação do vivido, as lembranças se justapõem em um processo de revezamento que faz surgir imagens que se distanciam das reais. A memória, aliada ao criativo, é característica básica em parte da obra da ficcionista Lygia Fagundes Telles, já que a autora maneja recursos da linguagem e do processo imaginativo por meio de uma rede de lembranças fracionadas, que possibilitam às suas protagonistas a compreensão dos fatos e de si mesmas. Em *A disciplina do amor*, a memória se revela de forma fragmentada. No entanto, reconhece-se um fio condutor comum, potencializado pela voz narradora que proporciona novos sentidos às lembranças, a partir do preenchimento das lacunas pelo viés ficcional.

Palavras-chave: Literatura, memória, Lygia Fagundes Telles.

Abstract

This work aims to analyze the representation of memory in the work *A disciplina do amor* (1980), by Lygia Fagundes Telles. In doing so, this work problematizes the way in which the narrator revisits the past in an attempt to understand the present. As a product of language, the account of memories goes beyond its historical specificities. In the resignification of what was lived, the memories are juxtaposed in a process of alternation, giving rise to images which no longer correspond to reality. Memory, coupled with creativity, is a basic characteristic, in part, of the work of fiction writer Lygia Fagundes Telles, since the author treats language resources and the imaginative process through a web of fragmented memories, which allows for the protagonists' comprehension of the facts and of themselves. In *A disciplina do amor*, memory reveals itself in a fragmented form. However, it is

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar la representación de la memoria en la obra *A disciplina do amor* (1980), de Lygia Fagundes Telles. Para eso, se cuestiona el modo como la narradora vuelve a visitar el pasado en el intento de comprender el presente. Siendo producto del lenguaje, el relato memorialístico va más allá de su especificidad histórica. En la resignificación de lo vivido, los recuerdos se yuxtaponen en un proceso de alternación, capaz de hacer surgir imágenes que se distancian de las reales. La memoria, aliada a lo creativo, es característica básica en parte de la ficción de Lygia Fagundes Telles, ya que la autora maneja recursos del lenguaje y del proceso imaginativo a través de una red de recuerdos fragmentados que posibilitan a sus protagonistas la comprensión de los hechos y de sí mismas. En *A disciplina do amor*, la memoria se revela de forma fragmentada. Sin

* Doutora em teoria literária e professora da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Teresina, PI, Brasil.

** Professora da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), São Luís, MA, Brasil. orcid.org/0000-0002-1107-1336. E-mail: silvanapantoja3@gmail.com

*** Mestre em letras pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Teresina, PI, Brasil. orcid.org/0000-0002-5000-2106. E-mail: ethylla@hotmail.com

recognized as a common thread, potentialized by the narrator's voice which provides new meanings about the memories, through the filling-in of gaps via the fictional perspective.

Keywords: literature, memory, Lygia Fagundes Telles.

embargo, se reconoce un hilo conductor común, potencializado por la voz narradora que produce nuevos sentidos a los recuerdos, a partir del reemplazo de las lagunas por el sesgo ficcional.

Palabras clave: Literatura, memoria, Lygia Fagundes Telles.

A arte é uma transformação simbólica do mundo.

Ferreira Gullar

Introdução

Em *A disciplina do amor*,¹ de Lygia Fagundes Telles, a memória constitui o tema central. A obra apresenta uma estrutura composta por contos, relatos particulares e de viagem, trecho de carta, fragmentos avulsos, escritos aparentemente desconexos, mas que apontam para uma construção “disciplinada” de registros de memória.

As memórias da narradora n’*A disciplina do amor* desviam-se do formato do diário tradicional e das implicações de autoria que esse gênero pode suscitar, isso porque a lembrança traz as marcas do passado, modificadas pelos efeitos das impressões, a partir do lugar e do contexto em que o sujeito esteja situado. Assim, no livro, a lembrança não traz apenas o que foi vivido, mas também as sensações e emoções que recaem no modo como o passado é representado. Trata-se de uma ficção que dá forma à releitura do passado, por uma voz que se pronuncia de forma reflexiva. Além disso, é uma obra que transita livremente por diferentes gêneros literários e consolida uma escrita “adequada a uma visão que penetra e revela, sem recurso a qualquer truque ou traço carregado, na linguagem ou na caracterização” (Candido, 1989, p. 205). De fato, o estilo enxuto, característico da autora, não cede espaço a descrições ou pormenores.

A narradora de *A disciplina do amor* apresenta experiências particulares, situações corriqueiras nas quais acentua certos objetos, animais, e que são articuladas a fatos que, uma vez observados, passam pelo plano reflexivo, adquirindo novas configurações. Desse modo,

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

A escrita de Telles não nega a poeticidade; dispensa excessos, sem, contudo, renunciar a sensibilidade. Essa particularidade reveladora vai ao encontro de sua prosa de tendência intimista. Como observa Alfredo Bosi, a autora “fixa em uma linguagem límpida e nervosa, o clima saturado de certas famílias paulistas cujos descendentes já não têm norte; mas é na evocação de cenas e estados de alma da infância e da adolescência que tem alcançado os seus mais belos efeitos” (Bosi, 2006, p. 420).

Assim, pretende-se analisar como a memória é representada ficcionalmente em *A disciplina do amor*, obra em que a predominante narração em primeira pessoa, os frequentes deslocamentos da narradora, o sonho e o mistério conduzem o ritmo da construção memorialística, isso a partir da evidente ligação entre realidade e imaginação.

¹ Obra premiada com o Jabuti e o APCA. Neste trabalho, adotou-se a edição de 1980, na qual a autora reveza nomes e datas para intitular os relatos. Na edição de 2010, a autora substituiu as datas por outras designações, mantendo apenas a que corresponde ao aniversário do filho.

Imaginação e memória como atos da escrita

Ao se posicionar sobre a própria escrita, a narradora de *A disciplina do amor* demonstra atitude de flexibilidade sobre os fatos memorizados, o que confirma a aproximação entre memória e invenção. Dessa maneira, fica evidente a proposta eleita como mais conveniente ao seu projeto de escrita: “Inventei datas que fui deixando cair por estas páginas assim ao acaso e agora não sei quais são as inventadas e quais são as reais” (Telles, 1980, p. 145).

O caráter metalinguístico surge como um recurso estilístico no qual a narradora vai tecendo lembranças, sem se afastar do olhar inventivo que lança sobre os fatos. A coerência interna entre as situações recriadas e o mundo imaginário é mantida. Com isso, a construção narrativa, enquanto extensão da memória, reinventa a experiência. Observe-se a retomada de uma experiência de infância no excerto que segue:

25 de dezembro

Vejo o Menino Jesus do presépio e o seu cheiro é o mesmo da malinha de couro com os cadernos de escola, o estojo de lápis e o lanche embrulhado no papel de pão. A alegria excitante porque proibida: escrever minhas invenções nas últimas páginas do caderno de desenho que era o mais grosso de todos, copiá-las lá no fim do caderno para ninguém achar, *ninguém* era a dona Alzira. O sentimento de pecado e prazer que me tomava quando via os touros cobrindo as vacas no pasto – essa exaltação culposa me possuía ao escrever as histórias nas páginas proibidas. Que dona Alzira acabou descobrindo: “Por que você andou fazendo aqui esses rabiscos?” – me interpelou, sacudindo na mão o caderno. Pela primeira vez a enfrentei e respondi com firmeza que não eram rabiscos mas meus escritos, que tive que copiar porque senão esquecia. Na minha inocência, eu já sabia por instinto o que viria a ficar tão claro mais tarde: que a obsessão da permanência é inseparável da criação (Telles, 1980, p. 114-115, grifo da autora).

A lembrança acionada a partir de uma distância temporal concede ao relato a incorporação das impressões da narradora, adulta, que se coloca diante de um Eu criança. Assim, o acontecimento passado surge em função de outro, no presente: o cheiro do presépio de natal transporta a narradora, com suas impressões, para o cheiro da malinha de couro da infância. Com isso, dilui o caráter veritativo dos fatos. O trajeto textual é desenvolvido por meio da manipulação da informação lembrada e pela marca da subjetividade impressa no relato, confirmada tanto por acréscimos quanto pela quebra da unidade narrativa quando a narradora explicita sentimento de culpa e de prazer diante da visão dos “touro cobrindo as vacas no pasto”. Trata-se de uma sobreposição de impressões: o prazer clandestino da narradora, no esforço empreendido para esconder seus escritos e a sensação de “transgressão”, reconhecida na sua confissão quando admite que o coito dos animais lhe aprazia.

O detalhamento das impressões diante do fato narrado não se desvia do exercício metalinguístico, no qual o fluxo narrativo se afunila para a representação da relação entre memória e imaginação, permeada pelo movimento entre passado e presente. Para Deleuze (2006, p. 113), a memória recompõe eventos particulares pela diferença que a “impressão qualitativa da imaginação” concede aos eventos. Então, se a “permanência é inseparável da criação”, como sentencia a narradora de *A disciplina do amor*, é porque não há como evitar que, de algum modo, sejam acrescidos às lembranças dados imaginativos. Nesse ritmo, a escrita potencializa a atividade da memória.

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

Os relatos, definidos como “fragmentos”, envoltos pelo posicionamento daquela que narra, sinalizam a composição ficcional por estilhaço até mesmo da personagem narradora. Ao descentralizar sua própria voz e nomear outras duas, através da exploração metalinguística e fictícia do espaço confessional que é a escrita, a narradora evidencia que a memória pode ser interpretada, isso dentro do projeto estético no qual as lembranças aparecem para a consciência de

um sujeito cindido, até no ato da escrita, de suas próprias experiências. Assim, na ressignificação do vivido, a narradora se retira para assumir a postura de observadora de si mesma.

Sartre indica ser a possibilidade do imaginar a intenção de uma consciência imaginante. Para o autor, uma imagem é produto da relação do objeto com a consciência. Assim, “os dois mundos, o imaginário e o real, são constituídos pelos mesmos objetos; só variam os agrupamentos e a interpretação desses objetos” (Sartre, 1996, p. 37). Os objetos do real passam por uma recondução imaginária de ordenação e sentido que é realizada pela consciência rememorante. O trecho a seguir representa, figurativamente, essa relação:

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

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

É importante destacar que obras memorialísticas não são, necessariamente, autobiográficas. Costa Lima (1991) diz que alguém se faz *persona* (máscara) pela própria experiência social em que vive. Então, na ficção há, é possível dizer, a invenção de um eu que se conecta com o “eu” da escrita, o que faz surgir desse entrelaçamento figuras que podem libertar-se, inclusive, de quaisquer máscaras, já que a *persona* forjada da/na sociedade só resguarda a “fragilidade biológica” (Lima, 1991, p. 43). Na passagem que segue, a narradora ilustra a necessidade de libertação da “máscara”:

Persona

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

Na atitude da narradora vê-se uma tentativa de anular a imagem de si mesma, como forma de refugiar-se e proteger-se da sua fragilidade social. Com isso, denuncia que a *persona*/máscara não a define enquanto sujeito em si, porque a falseia e a simula em um outro ser que a sociedade categoriza, mas que ela despreza. Nesse sentido, a inscrição do “eu” age em busca de recomposição de si mesmo, seja questionando o passado ou confrontando-o junto ao presente.

Em outra situação, a narradora anuncia que se vê “dividida em duas”, ela e “a outra que se fragmentou e que está tentando agora unir os pedaços do que foi um todo e se repartiu” (Telles, 1980, p. 141). Há aí uma escafandrista de si mesma. Seu mergulho na escrita de si para si é mais uma estratégia de ficção que autora de *A disciplina do amor* encontra para conceder ao discurso literário seu envolvimento íntimo com a escrita e, é claro, com o social. Em outras palavras, Telles relega, sob a forma literária, um valor pessoal e social da memória como mecanismo de “reforma” do vivido.

Santo Agostinho apresenta nas *Confissões* sua compreensão da memória dentro de um empreendimento filosófico, no entanto ele também objetiva o conhecimento do ser, não por um ponto de vista de natureza humana universal, mas sob uma perspectiva de compreensão de si de forma individual, espiritual e profunda. Agostinho, guiado pela razão e pela fé, possibilita um entendimento de que a memória permite reflexões, isso porque a recordação leva o indivíduo ao encontro consigo mesmo (Agostinho, 2008, p. 55). A

narradora d'*A disciplina do amor* é leitora de Santo Agostinho e retoma as *Confissões* para contextualizar sua escrita de foro íntimo. É o que se pode aferir a seguir:

10 de dezembro

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

Comecei a escrever estes fragmentos [...] (Telles, 1980, p. 107).

A meditação inicial sobre a possibilidade de ser amada vai se enredando para a denúncia de que o seu isolamento suscita as possibilidades de leitura e escrita. A narradora assume como significativa a leitura das *Confissões* e a utiliza estrategicamente como uma espécie de referencial que embasa seu intuito de fazer um exame pessoal, que se encontra “em desordem” íntima. A mesa aparece como metáfora no centro do fragmento: é a confusão interna que adia sua ida à missa e não a ginástica ou outro compromisso. Fica sinalizado que a escolha da leitura “mística” não é aleatória, pois serve como modelo – ainda que o diálogo com Deus se dê em menor escala – para fazer uma espécie de aparato sobre o que sejam seus fragmentos: são as suas próprias confissões.

Mesmo apresentando uma intenção de escrita marcadamente individual, a narradora também movimentava os fatos pretéritos relacionando-os com os grupos aos quais pertence, o que torna explícita a dimensão social que concede à memória individual. Nesse ponto, Halbwachs (2006) assevera que ainda que se esteja sozinho, o que é lembrado é sempre um dado coletivo porque se pertence a grupos sociais. O autor também sinaliza que um grupo pode ser formado pela memória dos que o compõem, no entanto, para que a lembrança “venha a ser reconstruída sobre uma base comum”, há a necessidade de o sujeito estar em sintonia com o que é lembrado pelas pessoas do grupo (Halbwachs, 2006, p. 39). E reitera:

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

Assim, boa parte do que é lembrado pela narradora de *A disciplina do amor* tem suas bases em cenas sociais, sobretudo familiares, e muitas delas expressam o pensamento coletivo. Todavia, ela instaura uma postura crítica sobre os fatos. A seguir, vê-se o modo como a narradora se apodera de lembranças do contexto social para uma avaliação pessoal:

Mexendo em antigas pastas na tentativa (vã) de ordená-las, acabei encontrando o recorte de uma crônica publicada em 1944. É sobre um pequeno livro de contos que escrevi quando cursava a Faculdade de Direito. Diz o cronista que se assinava M.G.: “Tem essa jovem páginas que apesar de escritas com pena adestrada, ficariam melhor se fossem da autoria de um barbado”. Afetei um certo desdém pela crônica mas fiquei felicíssima: escrever um texto que merecia vir da pena de um homem, era o máximo para a garota de boina de 1944. Eu trabalhava, estudava, e escolhera dois ofícios nitidamente masculinos: era uma feminista inconsciente mas feminista (Telles, 1980, p. 69, grifo da autora).

Mexer em “antigas pastas” e encontrar um recorte de jornal é colocar em evidência um fragmento do passado, época na qual a narradora era uma estudante do curso de Direito, em um contexto cultural em que o comportamento feminino encontrava-se ainda mais cerceado pela presumida vantagem intelectual masculina. Distanciados, cronista e “garota de boina de 1944”, a consciência rememorante os identifica e analisa, dando destaque às lembranças do que foi pelo o que agora é: por um lado, a visão imperiosa dos críticos da

época em relação à escrita feminina; por outro, a aceitação ingênua, apesar de manifestar certo orgulho, da jovem que ainda se inteiraria dos ideais feministas.

A conformidade em relação à crítica ao seu livro dá um formato do perfil feminino que representava sua época de juventude. A estrutura social sinalizada pela escrita memorialística contribui para que a narradora se reconheça reflexivamente. Sua ação de mexer pastas antigas, na tarefa inútil de organizá-las, demonstra seu objetivo maior de revolver o passado, ainda que dele não disponha do todo, mas é algo que pode ser selecionado, recortado e examinado.

No fragmento a seguir, intitulado “27 de outubro”, há um episódio no qual o grupo social familiar leva a narradora a retomar a discussão sobre o feminino:

Tu quoque Baudelaire?! Sim, ele também, por que não? Anoto este seu pensamento que é um símbolo da estrutura patriarcal: Aimer des femmes intelligentes est un plaisir de pédéraste. Não era em vão que as mulheres disfarçavam a inteligência que repelia pretendentes ao invés de atraí-los, mulher inteligente chegava a assustar. Me lembro do meu tio J. dizendo à minha mãe que rompera o noivado com M. I. porque ela era inteligente demais, culta demais, andava exausto com suas elucubrações intelectuais, queria uma gueixa e não uma Minerva: “Parece um homem falando! Me deitar com ela é me deitar com a Mulher Barbada do circo”. Minha mãe riu, eu fiquei rindo junto mas um tanto preocupada, era adolescente, com certos planos. A sabedoria então era fazer como a nossa vaquinha Filomena que escondia o leite? Filomena escondia o leite, era sonsa (Telles, 1980, p. 84).

A recordação de uma conversa entre o tio e a mãe da narradora permite verificar como as suas conjeturas são confrontadas com o pensamento do grupo ao qual pertence, e também com os preceitos sociais comungados no contexto da sociedade patriarcal: a condição de diminuição intelectual e subjugação social da mulher. Tais preceitos podem ser inclusos no que Ricoeur (2007) toma por aspectos da linguagem, no sentido de que a partir do momento que um indivíduo pronuncia uma lembrança, ele discursa consigo mesmo por meio da linguagem comum (Ricoeur, 2007, p. 138). Assim, as lembranças da narradora vêm carregadas de uma “fala comum” historicamente constituída. Desse modo, ela se posiciona frente à própria formação que recebera do grupo familiar e questiona uma situação que outrora somente testemunhava de forma silenciosa nas conversas domésticas.

A transcrição dos diálogos que atravessam o fragmento aponta para uma estratégia interlocutória que serve para mostrar como valores socialmente construídos são impregnados na formação pessoal. O que se confirma nesse momento é o fato de ser o antes reelaborado pela memória individual e conduzido pela memória do grupo na construção narrativa.

O episódio do tio J. é seguido por outro com a mesma linha temática. São rememorados, desta vez, os comportamentos do bisavô e de uma tia que, paradoxalmente, aparecem relacionados a outro, garantindo o teor coletivo da memória sob o ponto de vista individual: Filomena escondia o leite, queria guardá-lo inteiro para o bezerrinho. Tia L. escondia sua poesia, quis guardá-la para a morte. Dessa remota tiazinha ficou apenas um desbotado retrato no álbum: vestido de tafetá preto de gola alta, agarrado no pescoço para deixar escapar só a fímbria da rendinha. Cintura de vespa, toda dura sob as barbatanas do espartilho. E a carinha em pânico. Leve, descontraída, a sombrinha branca com seus babados frouxos e um laçote transparente no cabo. Escrevia os poemas escondida, fechada no quarto, a letra tremida, a tinta roxa. Meu bisavô ficou meio desconfiado e fez o seu discurso: “Umas desfrutáveis, mana, umas pobres desfrutáveis essas moças que começam com caraminholas, metidas a literatas!”. Ela entendeu e fechou a sete chaves a obra proibida. Antes de morrer (morreu de amor contrariado), pediu que enchessem com seus versos o travesseiro do caixão branco – era moda caixão com travesseiros. Foram tantos, os versos, mas tantos, que tiveram que encher também o acetinado colchão da mocinha duplamente inédita: era virgem. Mas, quem ousava desafiar a família e a sociedade? Aqui, no Brasil, foram bem poucas as que chegaram a se manifestar. Lá fora o número de artistas até que foi razoável nos moldes de uma George Sand que assumiu ofício e sexo com total arrogância. Mas se passando para a outra banda: amiga dos homens, assinava seus escritos com nome de homem, vestiu-se como um homem e fumava tranqüila seus charutinhos. Uma época. Dois estilos (Telles, 1980, p. 85).

A escrita da narradora é colocada numa perspectiva que mais uma vez se forma por meio de um arranjo de lembranças, a fim de registrar os preceitos do grupo. Isso quando ela seleciona o posicionamento do bisavô em relação ao lugar concebido para a mulher que ele vê atacado, maculado por “umas desfrutáveis” que se insinuam como “literatas”.

Não obstante, é a representação pormenorizada que a narradora faz da tia que será aqui destacada pelo fato de ser sustentada pela escolha de elementos que beiram o caricatural: sem ousar desafiar com seus poemas a sociedade brasileira de sua época, medrosa como a *vaca* Filomena, Tia L. se encolhia, feito bicho acuado, em seu quarto, com sua silhueta de *vespa*, moldada pelas *barbatanas* do espartilho, para escrever e depois encerrar-se como a “remota tiazinha”, cujo anonimato só não é completo por causa do seu “desbotado retrato” de figura “duplamente inédita”, pois que tanto para o sexo como para o reconhecimento de poeta, ela permaneceu sem estreia.

Assim, *A disciplina do amor* apresenta um passado revisitado que é perpassado pelas impressões da narradora e ressignificado pelo olhar de um Eu que se modificou no decurso da vida. Essa dinâmica acarreta a mutabilidade nas formas de ver e sentir o mundo.

Considerações finais

Em *A disciplina do amor*, o poder de agenciamento que a narradora assume diante de suas lembranças é manifestado a partir da concepção de que se somam aos fatos narrados a ficção que compõe a trama literária. Ao longo dos relatos, a narradora encontra, na invenção, caminhos para o desenvolvimento interpretativo das lembranças. A nova atribuição de sentidos advindos da relação entre passado e presente é conduzida de maneira que as representações memorialísticas ganham um feitiço fragmentado que se coaduna com o próprio caráter da memória que não persegue uma linearidade.

O projeto estético proposto por Lygia Fagundes Telles seleciona e desenvolve estratégias que dão sustentação ao empreendimento de inscrição da memória. A “arquitetura” da obra privilegia um conjunto formado por textos curtos, articulados a partir de um trabalho enredado e complexo que faz jus à proposta narrativa. A autora se vale do estatuto literário, entendido como a expressão do conhecimento alicerçado pelo ficcional, para dar forma e substância aos relatos de memória: forma, porque a memória não é entendida como um constructo completo e acabado; substância, devido ao próprio caráter esparso do ato de lembrar. O recurso da fragmentação obedece, dessa maneira, à natureza inacabada da narradora, bem como sinaliza a sua investida em preencher os vãos da memória, em lançar novo olhar sobre o passado.

A composição da narradora de *A disciplina do amor* também é sublinhada como dividida, fracionada, pois representa a forma da existência do ser moderno, que se vê inevitavelmente colaborador e espectador das urgências sociais de um mundo igualmente desfalcado em sua conjuntura, pois é composto de seres fragilizados, ausentes. Cada vez mais dedicada aos dados selecionados da memória, a narradora tem posse da palavra reflexiva. Ela enxerga na escrita um meio de conjeturar suas inquietações e usa como núcleo para essa atividade a fusão entre memória e imaginação. Salvo o que se possa depreender das discussões apresentadas, para a autora dos fragmentos escrever é uma espécie de salvação, um refúgio ainda que angustiante posto que deposita nas lembranças desgastadas, mas também conciliadoras, um olhar resignado e consciente.

Em última análise, as estratégias literárias impressas em *A disciplina do amor* são reconhecidas na ocorrência do intimismo que se desdobra em linguagem fragmentada, carregada de metáforas e metalinguagem. Há, ainda, a ficcionalidade na reprodução das lembranças coletivas e individuais, esteticamente elaboradas de modo a atender à demanda da reflexão intimista que Lygia Fagundes Telles concede ao seu texto.

Referências

- AGOSTINHO, Santo (2008). *Confissões* – Livros VII, X e XI. Tradução de Arnaldo do Espírito Santo et al. Covilhã: LusoSofia.
- BOSI, Alfredo (2006). *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix.
- CANDIDO, Antonio (1989). *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática.
- CASTELLO, José (2009). Lygia na penumbra. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Seminário dos ratos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DELEUZE, Gilles (2006). *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal.
- HALBWACHS, Maurice (2006). *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro.
- LIMA, Luiz Costa (1991). *Pensando nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco.
- RICOEUR, Paul (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- SARTRE, Jean-Paul (1996). *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Editora Ática.
- TELLES, Lygia Fagundes (1980). *A disciplina do amor*. São Paulo: Círculo do livro.