



Universidade de Brasília

Instituto de Letras – IL

Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL

Programa de Pós-Graduação em Literatura

**No lodo da memória: a presentificação do vivido em contos de
Machado de Assis e Lygia Fagundes Telles**

MORGANNA SOUSA ROCHA

Brasília

2014

Morganna Sousa Rocha

**No lodo da memória: a presentificação do vivido em contos de
Machado de Assis e Lygia Fagundes Telles**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Orientador: Professor Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo.

Universidade de Brasília

Instituto de Letras

2014

Universidade de Brasília

Rocha, Sousa Morganna. Título ainda não decidido nos contos de Machado de Assis e Lygia Fagundes Telles. Dissertação de Mestrado em Literatura, apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, em maio de 2014.

Comissão julgadora

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Literatura

Presidente e Orientador Professor Doutor Edvaldo Aparecido Bergamo

Examinadora Professora Doutora Sara Almarza (TEL/IL)

Examinador Professor Doutor Daniel Barbosa Andrade de Faria (IH/ HIS)

Examinador Professora Doutora Cíntia Schwantes (suplente)

Agradecimentos

Agradeço ao professor Edvaldo Bergamo pela disposição em me orientar, espaço e confiança compartilhando comigo sua sala de aula. Ao decanato de pós-graduação pelo investimento na pesquisa e pelo privilégio de me permitir dar aulas sobre Machado de Assis, obrigada. Às professoras Solange Fiúza, Sueli de Regino que entravam em sala para nos oferecer o melhor de si, como se o hoje fosse sempre o dia para fazer a diferença. À queridíssima professora Vera Tietzmann por compartilhar comigo suas experiências lygianas, e que representa aqui todos os professores que com amor e entusiasmo fazem da literatura instrumento de mudança.

Ao senhor Joaquim Maria Machado de Assis, que um dia apanhou a pena e mudou a literatura brasileira. Ao narrador talentoso, que me cativou muito cedo e que para minha alegria, se recusa a deixar minha mente e coração, obrigada. A Lygia Fagundes Telles, por ter compartilhado comigo sua experiência de vida, por compreender tão bem as coisas e as pessoas, que às vezes me pergunto, ela me conhece?

À minha família, que por mim tem orado, zelado. Por me proteger, ter educado com tanto amor e nos caminhos do Senhor Jesus Cristo. Pelo mimo e pela infância mais feliz do mundo, obrigada!

Ao meu marido, companheiro e amante, que carregaria o mundo se fosse preciso, e com quem aprendi que a melhor segunda-feira ainda está por vir. Obrigada.

À minha Rogue e à Lola tão lindas, gatando pelos móveis da casa que me acompanharam no processo de leitura e escrita, obrigada.

E a Deus, o mais importante, autor e consumidor da minha fé, que tem acrescentado, diariamente, lembranças felizes à minha memória. Que não me deixa sozinha, ouve a minha oração e que abençoou para que este dia chegasse. À Deus seja toda honra, glória e adoração.

Resumo

O presente trabalho procura acompanhar e estudar o processo rememorativo tal articulado literariamente. Com o processo rememorativo apontamos para uma forma específica de relação com o passado, desde um diálogo com a fenomenologia de Ricoeur, às perspectivas e conceitos que nos envolveram durante a análise literária serão apresentadas. Interessa-nos o conto como forma literária e dentro desta, as narrativas em primeira pessoa, nas quais discutiremos os atributos do conto no desenvolvimento da atividade rememorativa – no que a teoria do conto será de grande valia. Trataremos de seis narradores, de diferentes contos de Machado de Assis - “Uma por outra”, “Último capítulo” e “Viagem à roda de mim mesmo” - e de Lygia Fagundes Telles - “Papoulas em feltro negro”, “Natal na barca” e “A confissão de Leontina”.

O objetivo foi investigar a vivência rememorativa ficcionalizada através do conto, em especial na figura do narrador em primeira pessoa sua experiência com o transcorrer do tempo.

Palavras-chave: memória, literatura e Ricoeur

Abstract

The present work aims to follow and to study the recollective process as literarily articulated. With “recollective process” we point to a specific mode of relation with the past in which the one who remembers makes an effort to recover and presentify the lived experience. From a dialogue with Ricoeur's Phenomenology the perspectives and concepts which have enveloped us during the literary analysis were presented. It is of our interest the short story as a literary form, and in it, first person narratives, in which we will discuss the short story attributes developed in the recollective activity – for what the short story theory will be valuable. We will discuss six narrators, from different short stories of Machado de Assis – “Uma por outra”, “Último capítulo” and “Viagem à roda de mim mesmo” – and of Lygia Fagundes Telles – “Papoulas em feltro negro”, “Natal na barca” and “A confissão de Leontina”. The goal was to investigate the recollecting lived experience by means of the short story, specifically in the first person narrator figure in his experience with the going by of time.

Keywords: Memory, literature and Ricoeur

Sumário

INTRODUÇÃO	7
I. No rastro da memória.....	11
1.1. Representação no diálogo de Teeteto	11
1.2. A cera e a memória	14
1.3. Rastro e imaginação.....	23
1.4. O esquecimento.....	27
1.5. Sobre o conto	29
1.5. O conto no Brasil: aproximando Machado de Assis e Lygia Fagundes Telles ..	36
2.0. Machado de Assis: na lembrança a culpa do outro.....	45
2.1. “Viagem à roda de mim mesmo” (1885).....	45
2.2. “Último capítulo” (1883).....	52
2.3. “Uma por outra”(1897).....	60
3.0. Lygia Fagundes Telles: do cheiro da memória	67
3.1. “A confissão de Leontina (1949)”	67
3.2. “Papoulas em feltro negro” (1995)	75
3.3. “Natal na barca” (1958)	83
CONCLUSÃO.....	94
BIBLIOGRAFIA	99

INTRODUÇÃO

Trata-se de conhecer, estudar e analisar a memória como matéria constituinte do conto em primeira pessoa. Mais que instrumento para criação e desenvolvimento da narrativa, a memória permanece no texto, transformando-o. Entendo por conto, uma narrativa curta, com um núcleo, uma história central, seja ela de atmosfera, de personagens, com tensão estabelecida ou não. A situação de narrar em pouco tempo dá ao conto um caráter de urgência, densidade e/ou de reflexão entre tantas outras possibilidades. Esta situação exige do narrador uma concentração vocabular, pois dispõe de menos tempo para narrar e nos convencer de algo. Precisa ser claro, evitando qualquer confusão que suscite dúvidas, precisa com muito cuidado trazer ao presente uma atmosfera guardada em algum lugar da memória, escolhendo as palavras certas para provocar as impressões desejadas.

Porque no conto, diferente de textos mais longos, não há espaço para acasos e cada vírgula, foi colocada com um propósito, o que produz um efeito de unidade, de totalidade no espaço literário. Buscamos estudar esta totalidade com referência ao narrador, especificamente aquele que tem na memória o princípio de sua narrativa, isto é, que se imprime no texto ao elaborar suas lembranças.

Enquanto o narrador onisciente não se permite identificar, permanecendo aparentemente encolhido num canto do cenário, invisível aos personagens, o narrador em primeira pessoa se permite aparecer, tendo vivido ou não a história que conta. – entende e reflete sobre ela a partir de sua própria experiência. A narrativa, antes de chegar a nós, passou pelo crivo de um olhar, e este olhar não é impessoal. O narrador em primeira pessoa é aquele que, em tese, se imprime por toda a extensão narrativa. É aranha na construção de sua teia, lançando-a por toda sua volta, criando um domínio; e como a aranha, está entrelaçado a todo o seu ambiente. Justamente por não permitir no texto a presença de algum elemento ao acaso, a narrativa curta possui este efeito-teia de totalidade. No tecer do narrador em primeira pessoa há intenção potencializada que o conecta a todo espaço literário do texto. De tal modo que qualquer elemento no interior deste espaço poderia conduzir à intenção do narrador – por intenção entendo um levar-se, um mover-se em direção a; intenção é simultaneamente ação, não pressupõe, necessariamente, alguma atividade consciente-reflexiva. O que significa dizer que ele é

o elemento significativo, aquilo que conduz o conto a uma totalidade, o poder magnético, indutor de relações, que deve possuir um conto para ser significativo e esteticamente bem realizado. (CORTÁZAR, 1993)

Pressuponho uma verossimilhança, uma comunidade de humanidade, entre o narrador e nós mesmos. Isto implica em uma discussão mais ampla acerca do sentido da memória e do esquecimento. Será com a ajuda de Paul Ricoeur que tomaremos parte, sobretudo no que se refere a uma fenomenologia da memória, apresentada pelo autor em *A memória, a história, o esquecimento* (2007). Extensa e multidisciplinar obra, que reúne discussões de variados campos, no qual o autor resgata a diferença grega entre *mneme* e *anamneses*. A primeira é a lembrança enquanto aquilo que nos acontece, que nos aparece (lembrar é ter uma lembrança); a segunda é o lembrar-se enquanto volta, retomada daquilo que fora anteriormente visto, rememoração, *recollection* (ir em busca da lembrança). Dois dos contos selecionados são exemplos destes dois tipos de lembrança: “A confissão de Leontina” e “Papoulas em feltro negro” são exemplos de *mneme*. No primeiro, um interrogatório ativa a memória da jovem Leontina e no segundo, um telefonema evoca as lembranças da infância da narradora sem nome. “Último capítulo” de Machado Assis nos dá a impressão que de as lembranças narradas são advindas de uma afecção, portanto, *mneme*, mas por fim percebemos tratar-se de memórias visitadas à exaustão. “Uma por outra”, “Viagem à roda de mim mesmo” e “Natal na barca” são exemplos de *anamneses*, os indivíduos foram em busca da recordação.

O primeiro capítulo, dedicamos à exposição da orientação teórica, selecionada para o desenvolvimento do trabalho. Introduzimos o problema da fenomenologia da memória em Ricoeur e da representação no diálogo do Teeteto de Platão. É evidente que um trabalho de mestrado não pode ir além de uma iniciação do problema da memória, o que nos interessa, sobretudo, é ganhar precisão analítica e intuitiva, aguçar nosso olhar, para que, no confronto com o texto literário novas oportunidades interpretativas se mostrem. Acreditamos como Aristóteles nos ensinou na sua *Ética a Nicômaco* que o objeto determina o método, lição tanto mais valiosa quanto se atente ao sentido muito mais próximo ao mundo da vida, que a expressão método ainda possui na filosofia grega, pois método é caminho.

Esperamos ser capazes de partilhar uma determinada experiência literária, um encontro com o texto, um encontro guiado por perguntas e por um tema, a memória. Pedimos licença para não carregar o texto com citações meramente acadêmicas se algo desta experiência puder falar ao leitor livremente, ou se no mínimo um convite ao texto literário puder resultar destas páginas, então acreditamos ter cumprido uma caminhada. No primeiro capítulo adquirimos conceitos, ferramentas, ponto de apoio, perspectivas.

A segunda parte do primeiro capítulo é dedicada à discussão sobre narrativa curta e apresentação crítica de Machado de Assis e Lygia Fagundes Telles, assim como o lugar que ocupam na historiografia do conto brasileiro. O tema é frequentemente abordado em trabalhos acadêmicos. Não pretendemos dizer nada de substancialmente novo e por esta razão decidimos não nos alongar. Dentre a vasta bibliografia sobre o tema, optamos por teóricos mais próximos aos problemas pertinentes aos contos que selecionamos; buscaremos diálogo com Edgar Alla Poe, Norman Friedman e Julio Cortázar, justamente no ano do centenário deste talentoso contista argentino. Os três cultivam um conceito de conto alimentado por suas características, densidade, unidade narrativa, pequeno núcleo e efeito. Friedman tem preferências por efeitos diluídos, característica comum na literatura inglesa contemporânea, ou seja, contos de diálogos intimistas, fluxo de consciência e sem nenhum acontecimentos são bons modelos, desde que mantenham os aspectos supracitados acima.

O segundo capítulo é dedicado à análise literária de três contos de Machado de Assis, que selecionados em meio a duzentos outros integram suas obras completas. A escolha foi feita em função do nosso tema, memória. Os contos possuem como característica um narrador memorialista. A seleção foi difícil, pois o escritor fluminense tende a mascarar a atividade rememorativa e transformá-la em presente, escondendo a procura pela lembrança – problema que aparecerá durante a análise. Procuramos analisar os textos estabelecendo diálogos entre as discussões teóricas de conto e memória. Os três contos selecionados estão entre os mais desconhecidos do autor, razão pela qual existe pouca bibliografia crítica para pesquisa. Machado mantinha uma unidade temática e personagens que não estão isolados no universo de sua ficção, na linhagem de Capitus, Helenas, Rubiões, José Dias, entre outros. (BOSI, 2003). Contos de diferentes momentos da carreira que compartilham o mesmo tema e tese, razão pela qual citamos vários contos, também dele, para corroborar com o argumento que tentamos defender. Os trabalhos críticos que mais nos valeram foram aqueles de

Alfredo Bosi, Roberto Schwarz, John Gledson e Antonio Candido, acompanhados de várias outras fontes.

O terceiro e último capítulo é dedicado a Lygia Fagundes Telles. A escritora paulista faz da atividade rememorativa preciosa aliada de seus narradores. Por isto nossa escolha foi feita com base em lembranças bem sucedidas, aquelas em que o lembrado está presentificado de forma eficiente para o leitor ou interlocutor, mesmo que se trate de contos populares, seguindo, desta maneira, os rastros como aprendemos com Ricoeur. Decidimos assim fazê-lo para que Machado e Lygia estivessem ainda mais próximos neste trabalho, pois todos os narradores parecem nos oferecer da recordação o máximo que puderam alcançar. Tentamos nos aproveitar da contemporaneidade do texto lygiano e aproximá-lo ainda mais da discussão sobre memória e experiência. Do aspecto crítico nos valem de recentes publicações sobre seus trabalhos, ainda poucos, segundo julgamos.

Ouvir a voz do narrador em primeira pessoa, do presente para o passado, entender a intimidade do narrador com o lembrado, o grau de emoção, os verbos, o tom, a ordem como as coisas e acontecimentos são colocados sob os olhos do leitor, são questões que buscamos na análise literária. A intenção na escolha foi destreinar os olhos para a estilística narrativa de cada autor, separar autor de narrador, e entender a narrativa como universo completo (CORTÁZAR, 1993). O critério único da seleção foi a memória bem sucedida, de sorte que precisamos manipular o lembrado, mas somente acompanhar o trajeto rememorativo. O contexto histórico não deve tomar foco uma vez que importa para nós a história particular e não a universal.

Não nos afastamos das vozes da crítica, sem a qual este trabalho não existiria, nem deixamos de dar valor ao preparo acadêmico fundamental a qualquer escrita, mas era preciso que o texto literário, o conto, se explicasse sozinho, que não fossemos nós a criar memória para os personagens, mas sim que esta estivesse diante dos olhos, para que nosso trabalho fosse desvendar, analisar e não inventar, isto porque a imaginação deve partir daquele que lembra e não de nós.

I. No rastro da memória

Do que lembramos e como é a memória são as preocupações que guiarão as análises que faremos. Mas importa antes discutir o que é a memória e de onde partimos e seguimos para chegar a este entendimento. Entendemos a memória como uma representação do passado e também a única maneira de lidar com este. Para lidar com este conceito de representação lembramos o diálogo do Teeteto. Nele o jovem Teeteto encontra Sócrates e discutem o que é representação a partir da seguinte ilustração: a insígnia de um anel marcada sobre a cera quente é suficiente para representar o anel, reconstruí-lo ou compreender a insígnia? A partir deste diálogo Ricoeur (2007) apresenta uma discussão da memória do ponto de vista fenomenológico.

1.1. Representação no diálogo de Teeteto

O diálogo de Teeteto apresenta uma discussão em vários aspectos sobre representação. Sócrates se descreve como uma parteira, que ajuda a trazer à luz uma ideia. O diálogo é dirigido por ele com intuito de entender o que é a “coisa em si”, conquanto esta expressão guarde distância em relação à fenomenologia de Husserl que pensa “as coisas mesmas”, *die Sachen selbst*, não como um dado objetivo no sentido realista, mas como um evento de sentido. Daí o significado eminentemente acontecimental da palavra “essência” para a fenomenologia, que não conta tanto como um substantivo, mas como um verbo, *wesen*, enquanto acontecimento e irrupção que se impõe e permanece, um evento de ser. A essência é o lugar em que algo nos alcança, é sentido, enquanto neste diálogo de Sócrates ela é a coisa mesma que pegamos com as mãos, ela é isto que está aí e pressiona, quase que fisicamente, para que possa ser nomeada: um anel, osso, um corpo, uma imagem, ou um conceito. A conversa gira em torno do conhecimento da coisa. Será que a conhecemos de verdade ou será que sabemos aquilo que achamos, ou o que supomos que deveria ser; é como se nossa impressão, das coisas ou sobre a coisa, nos atrapalhasse o saber. O que é o conhecimento, como é concebido, o que representa? São perguntas que surgem na argumentação e são respondidas no decorrer dela.

Toda a longa discussão converge em um ponto: as coisas não são o que nos afiguram, mesmo que conhecimento e percepção sejam falsamente confundidos como a mesma coisa, aquilo que é representado não é necessariamente e antes um esforço que busca conhecer o real. Representação é antes uma presença não original: a marca deixada representa a anterior presença do sinete, não mais o sinete. E não obstante, a marca aí está, é presente, como marca atual da ausência. No âmbito da memória, entendemos como aquilo que não é, ou foi, uma presença da ausência, na metáfora do diálogo de Teeteto, a marca deixada representa a anterior presença do sinete, não mais o sinete. E, não obstante, a marca aí está, é presente, como marca atual da ausência.

No diálogo é possível ver inúmeras associações com a memória, por exemplo, na diferença entre percepção e conhecimento. Sócrates e Teeteto chegaram à conclusão de que:

A diferença entre ambos, dizem, provém disto: Quando a cera que se tem na alma é profunda e abundante, branda e suficientemente amassada, tudo o que se transmite pelo canal das sensações vai gravar-se no coração da alma, como diz Homero, aludindo à sua semelhança com a cera, saindo puras as impressões aí deixadas, bastante profundas e duradouras os indivíduos com semelhante disposição aprendem facilmente e de tudo se recordam e sempre formam pensamentos verdadeiros, sem virem jamais a confundir as marcas de suas sensações. Sendo nítidas e bem espaçadas todas as impressões, com facilidade põem em relação cada imagem com a correspondente marca, as coisas reais, como lhes chamam. (PLATÃO, 2009, p. 57).

O que nos faz chegar à conclusão de que quanto mais efetivo e real o conhecimento é, mais completa será a representação¹. Pensemos agora nas diferenças estabelecidas no diálogo sobre conhecimento e percepção como criadores, produtores ou responsáveis pela representação. Se conhecermos bem uma fruta, um pêssigo, por exemplo, somos capazes de dizê-lo a alguém que nunca provou. Nosso conhecimento da fruta criará relações dentro de determinado campo semântico de representação, no caso da fruta, procuraremos palavras que digam do seu cheiro, da cor, do sabor. Se nosso interlocutor desconhece não somente a fruta pêssigo, mas frutas de modo geral, se fará mais difícil para seu conhecimento incitá-lo à representação.

¹ “efetivo” aqui é aquilo que produz efeito, que causa algo. “efetivo” guarda conotação de intensidade. Nenhuma marca é igual a outra e cada uma delas pressiona com força própria em direção à ausência de que é sinal.

A percepção é facilmente confundida com conhecimento, de maneira que posso me valer da percepção deste interlocutor para representar o pêssego, e esta não será necessariamente mal sucedida, mesmo que o campo semântico do interlocutor não dê vazão a maior proximidade com o real. Entretanto a representação pode ser mais eficiente por parte daquele que explica do que para o interlocutor, caso aquele que explica domine a percepção e o conhecimento do pêssego, a coisa original, estando melhor instrumentalizado para representá-lo.

O argumento de Sócrates prossegue na direção de dizer que percepção é uma opinião falsa, manipulável por aquele que tem o conhecimento. Percepção advinda da alma, importante dizer, Teeteto e Sócrates chegam à conclusão de que não são os órgãos que percebem alguma coisa, mas sim por meio deles a alma alcança percepção e sensação, duas impressões irmãs. Seguimos na tentativa de acompanhar o diálogo até a conclusão, de que a percepção é uma opinião falsa e que esta e o conhecimento vão longe uma da outra.

Logo, desde o nascimento, tanto homens como animais têm o poder de captar as impressões que atingem a alma por intermédio do corpo. Porém relacioná-las com a essência e considerar a sua utilidade, é o que só com tempo, trabalho e estudo conseguem os raros. Porém o fim primordial de nossa análise não visava a determinar o que conhecimento não é, mas o que venha a ser. De qualquer forma, já avançamos o suficiente para não procurá-lo de jeito nenhum na sensação, porém no nome que possa ter a alma quando se ocupa sozinha com o estudo do ser. Logo, quando alguém forma opinião falsa, toma as coisas que sabe, não pelo que elas são, mas por outras que ele sabe; de onde vem que, conhecendo ambas, ignora as duas.(PLATÃO, 2009, p.47, 48, 49).

Descartando sentimentos e pensamentos advindos de impressões primárias, Sócrates procura afirmar que opinião verdadeira e conhecimento são frutos de reflexão e estudo, tanto da experiência da vida quanto de impressões na alma. O bloco de cera na alma não é o mesmo em todos os indivíduos, numas pessoas, maior, noutras, menor, n'alguns casos, de cera limpa, noutros, com impurezas, mais dura ou mais úmida. Sempre que queremos nos lembrar de algo visto ou ouvido, ou mesmo pensado, retornamos à cera porque nela gravamos em relevo, como se dá com os sinetes dos anéis. Do que fica impresso temos lembrança e conhecimento enquanto persiste a

imagem; o que se apaga ou não pôde ser impresso, esquecemos e ignoramos. (PLATÃO, 2009).

Sócrates procura dizer que o que foi marcado nesta cera fica, torna-se “permanente”, mesmo que não seja verdadeiro, que meramente se passe por verdadeiro. A percepção, ou opinião falsa, pode nunca ser corrigida se não for confrontada com o conhecimento, ou opinião verdadeira. Embora pareça forte a afirmação de que percepção e opinião falsa sejam o mesmo, não notamos isto somente na leitura do diálogo, mas também na vida prática. Nossa percepção é constantemente alterada pelo nosso conhecimento, logo a opinião formada com base na percepção não pode categoricamente ser a definitiva. Importante lembrar que a conclusão que aqui chegamos também vem de Platão, o conhecimento busca sempre a opinião verdadeira e definitiva, ou seja, ainda que a verdade definitiva não seja por nós alcançada, é certo que o caminho que nos leva a ela é o conhecimento ².

1.2. A cera e a memória

Que semelhanças entre cera e memória a metáfora evoca? Se o passado é intocável, e se aquilo que vivi, vivo e viverei somente poderá acontecer uma vez (quando presente do indicativo), e representação é presentificação do ausente, então todo o lidar com o passado é representação. Tudo menos o agora que acaba de passar (instantâneo). A efemeridade da nossa experiência com o tempo é o principal problema da fenomenologia da memória de Ricoeur (2007) que é, *grosso modo*, uma filosofia da experiência em primeira pessoa.

No trabalho de entender a memória e seus mecanismos, Ricoeur muito apropriadamente foi buscar na metáfora da cera a comparação equivalente às nossas memórias. Quando representamos algo temos um compromisso silencioso com a realidade. Ao contar um acontecimento, que pode ser uma briga de trânsito ou uma experiência doméstica, nosso interlocutor acredita ouvir a realidade, mas a

² Embora a fenomenologia faça uma distinção complexa entre conhecimento e percepção, é suficiente para os propósitos desta investigação destacar apenas o caráter de não originalidade do presente na representação, já discutido no Teeteto. A fenomenologia da percepção demandaria que se apresentasse o método fenomenológico em toda a sua amplitude, uma vez que não se trata de uma “parte” da fenomenologia de Husserl, mas do problema central a partir do qual elaborou seu método (como se destaca da leitura de volume II das *Ideen*).

impossibilidade da representação do real está na própria palavra, que significa apresentar novamente. Se não é possível reproduzir o acontecido, é possível, entretanto narrar, deste momento em diante, aquele que conta ou reproduz está sob o jugo da memória. Como bem lembrado por Sócrates no *Diálogo de Teeteto*, a cera guardada no coração pode ser impura, mole, ou seja, cada um possui uma específica cera que será correspondente com aquilo marcado sobre ela. Aqueles de cera mole, facilmente marcável, podem guardar mais lembranças, mais pensamentos, no entanto, a cera muito mole tende a aumentar o diâmetro daquilo que é marcado, cresce a diferença.

Temos duas ceras, uma dura e outra mole, e nem sempre as duas estão à disposição. Se pensarmos em nossa vida cotidiana facilmente encontraremos coisas que ficam mais profundamente guardadas, uma palavra dolorosa, um gesto ríspido, uma imagem impressionante, estas marcas tendem a ficar na cera de maneira mais perfeita e completa porque foram incomuns, saíram do padrão. Não nos referimos à memória traumática, mas apenas ao fato de que nosso café da manhã, os acontecimentos da padaria, ou atividades repetidas diariamente tendem a ficar perdidas. A memória torna-se hábito e segue sozinha orientada pela experiência da repetição. Importante ressaltar que mesmo que cada alma tenha seu próprio tipo de cera, aquilo que marca é o incomum, o curioso, ou o inexplicável como perceberemos em nossa análise literária.

Se cada um possui diferentes tipos de cera é normal que não apenas a percepção, mas também as marcas feitas por esta sejam distintas, e que as impressões evoluam para diferentes tipos de conhecimento ou lembrança. Já que entendemos ser representação algo potencialmente diferente do original, encontramos-nos no problema da memória de Sócrates e Teeteto.

Trabalhamos até aqui com três palavras que mais à frente desenvolveremos como conceito, pensando no aspecto fenomenológico de nossa discussão: Percepção, conhecimento e sensação. Frequentes no *Diálogo do Teeteto* seguem no trabalho de Ricoeur as palavras: lembrança, memória e imaginação. No trecho subsequente Sócrates faz o caminho de nossa reminiscência individual. Sempre que olhamos alguma coisa ou alguém, fazemos um processo de afecção, que pode ser de caráter intelectual ou afetivo ou em três tipos de rastros: rastro corporal, afecção na alma e rastro histórico. Nossa memória busca a partir daquilo que vimos algo que se encaixe nas medidas guardadas no bloco de cera.

Percebendo-vos de longe sem muita nitidez, procuro conciliar a marca de cada um com os respectivos traços fisionômicos, para que estes se ajustem no rasto daquelas e possibilite o reconhecimento. Mas pode acontecer que me engane, como quem troca os pés ao calçar os sapatos, e aplique a impressão visual de um na marca do outro, ou que seja vítima da ilusão própria dos espelhos, em que fica no lado direito o que está no esquerdo: nesses casos pode tomar-se uma coisa por outra e haver opinião falsa. (PLATÃO, 2009, p.56).

Para concordar com as afirmações de Sócrates sobre engano, precisamos estabelecer que existe um verdadeiro, um correto. Aquilo que corresponde ao real, se bonito, bonito e se feio é feio. Somente é possível concordar com Sócrates, admitindo sim e não, certo e errado, o que não é difícil se seguirmos a lógica de que há um original e um representado, mas, no caso da memória, como fazer?

A resposta não é fácil e, ao contrário da afirmação de Sócrates, não está em dois polos distintos, pelo menos não completamente. A memória é um conjunto de lembranças referentes a um determinado momento. Pode ser pessoal, o primeiro beijo, um picolé dividido, o dia do casamento..., individual, mas de acesso a todos: registro de nascimento, casamento, escolar, ficha criminal e etc. e coletivo, referente a comunidades grandes ou pequenas nas quais temos museus, arquivos, língua e etc. O caso da memória coletiva é amplamente tratado em *A memória, a história e o esquecimento*, na esteira de Mauricio Halbwachs (1990), embora nosso estudo seja sobre a memória individual, vale a pena lembrarmos que Ricoeur (2007) chama atenção para a coletividade enquanto formadora de identidade e memória individual, pois o sentimento de unidade do eu deriva do coletivo. Conscientemente consideramos que cada momento da nossa vida pertence a um tempo presente e a um grupo, ou ponto de vista de um grupo, que acontece por adaptação à pressão social.

Seguindo um caminho contrário à individualidade da fenomenologia da lembrança, Halbwachs (1990) dirá que não existe individualidade em nossas crenças ou pensamentos, as coisas são constituídas por um coletivo e até nossa tentativa de diferença, como nadar contra a corrente, é dominada pela lei da causalidade. Embora a argumentação deste seja coerente, Ricoeur faz questão de manter-se fiel à fenomenologia de Husserl: subjetividade e transcendentalidade carecem de um indivíduo de experiências únicas:

Agrada-nos dizer que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que esse ponto de vista muda segundo o lugar que nele ocupo e que, por sua vez, esse lugar muda segundo as relações que mantenho com outros meios. (RICOEUR, 2007, p. 134).

As memórias agrupadas correspondem preferencialmente a um esforço de recordação, esforço de permanência, esforço metódico de “conhecer o tempo” (RICOEUR, 2007). Quando guardamos o palito do picolé dividido, o vestido de casamento, mechas de cabelo, ou qualquer fetiche pessoal, é uma tentativa de controle sobre o passado: o picolé acabou, o tempo passou, mas o palito permanece como registro indiscutível de realidade. Assim voltamos ao Teeteto. A ilustração de Sócrates neste ponto da discussão dizia que erramos quando chamamos de bonito aquilo que é feio e o contrário. Concordamos e dissemos que há verdade e mentira, no entanto, a memória que se mantém como guardiã do passado, trabalha dos dois lados, verdadeiro e falso, feio e bonito. Isto porque ela não é capaz de reter, manter, completar inteiramente o momento.

Seu poder é fracionado e aumentado, na medida de nossos esforços, experiências e possibilidades. O advento da escrita é nosso mais eficiente e significativo mecanismo de preservação do passado. A representação pictórica foi um grande avanço, mas somente com a escrita a experiência esteve menos sujeita a dúvidas. Não discutimos o caráter de verdade da memória oral de culturas ágrafas, apenas ressaltamos o valor da escrita, enquanto capacidade expressiva e comunicativa entre distâncias temporais e espaciais. A palavra escrita trouxe mais completude, não precisamos imaginar qual a situação que o indivíduo viveu, porque temos uma carta, por exemplo, na qual ele diz: calor, medo, doença, as palavras são conceitos, graficamente representados.

A escrita é aliada da memória, ou seja, histórias, experiências pessoais registradas em diário, etc., são registros e documentos da historiografia. O esforço de recordação marcado na escrita trabalha a nosso favor, fortalecendo e elaborando a memória, uma vez que é comum acreditarmos na informação escrita e lida em um papel, mesmo quando nossa memória traz informação contrária.

O caráter de real dado a um objeto de lembrança, por exemplo, o palito de picolé, não torna mera imaginação o acontecimento sem o palito, mas este, enquanto objeto externo à minha mente funciona em relação à lembrança de duas maneiras. A primeira como gatilho, pegar o palito de picolé e sentir nos dedos a madeira fina

funciona como um chamado para o passado, ou seja, *mneme*: o objeto conduz à lembrança. Muitas vezes o contato com o objeto traz a sensação quase completa do acontecimento, podemos sentir de novo o calor que levou ao gelado, ao sabor, ao sentimento e finalmente à figura do outro com quem este foi compartilhado, o objeto acionou uma afecção de sensações que chamou a lembrança.

A segunda maneira é o objeto como única lembrança. Suponhamos que por alguma razão o evento foi suficientemente importante para guardamos o palito, no entanto, foi soterrado pelo tempo e não é possível trazê-lo de volta por rememoração ou evocação como no primeiro caso. Agora o palito torna-se objeto de investigação da memória, *anamneses*. A madeira e o modelo do palito podem indicar tratar-se de marca famosa ou de fabricação barata ou caseira, a cor na madeira indica o sabor, a sujeira ou estado pode indicar a idade do palito e a partir da ação do tempo um cálculo pode ser estimado, etc.

Estas interrogações feitas em minutos ativam inconscientemente a memória a encontrar o palito em algum momento do passado guardado. A busca permanece, mais ou menos como acontece no computador. Se não encontramos um texto nas nossas pastas de arquivo, escrevemos o nome ou primeiras letras no espaço na barra de documentos e voltamos àquilo que fazíamos. Dependendo do estado da memória de nosso HD, se saudável e sem vírus ou do tamanho deste, logo somos interrompidos por uma grande janela que espontaneamente se abre para avisar que o texto procurado foi encontrado ou não. A memória funciona de maneira semelhante, quando seguramos o objeto esquecido, a busca fica encaminhada, até que um dia, horas ou décadas depois o arquivo como lembrança é trazido de volta.

Muitas vezes já vivemos exatamente a mesma experiência do computador, quando uma lembrança vem nos interromper no meio da fala, de outro assunto ou mesmo do sono, muito e muito tempo depois. É comum e depende de quão guardado e esquecido esteve o acontecimento do passado e, como no computador, se o arquivo está corrompido, ou foi sobrescrito. O arquivo sobrescrito seria o manipulado, ou pela imaginação, para preencher lacunas, ou por sobrevivência no caso de acontecimentos dolorosos. O arquivo original permanece de algum modo aí, mas a impossibilidade de separá-lo de suas várias versões torna problemático nosso desejo de conhecê-lo como foi no passado quando presente. O arquivo corrompido está estilhaçado no HD, de modo que não conseguimos juntar as partes, é a lembrança confusa, contendo momentos que parecem não se conectar por estarem em ordem diferente do

acontecimento, criando a sensação de estranhamento. Em ambos os casos, arquivos ou lembranças, perdemos a correspondência com o original; a diferença reside em que o arquivo/lembrança sobrescrito pode ser mais facilmente restaurado e o outro não, resultando quase sempre em perda completa.

Voltando ao objeto de lembrança, no momento de dividir o picolé éramos dois, o dia era quente e o suor escorria pelas faces ou qualquer características acrescentadas ao momento, nada disto permanece. O suor secou, o amor acabou, enfim, circunstâncias não controladas, ação do tempo sobre as pessoas. O registro deste mesmo momento feito pela memória é gradualmente apagado, o real passado é substituído pela representação, que está submetida à memória diária. Esta seleciona e apaga sem aviso, de modo que ao acessar o momento na memória já não podemos sentir o suor, lembrarmos das roupas ou do clima quente, todo o registro do momento está comprometido, salvo o palito de picolé.

O fio condutor entre a memória e as lembranças é o tempo. Ricoeur (2007) disse que a memória é um arquipélago, as águas são o tempo e as ilhas são lembranças que não submergiram ou sucumbiram ao poder das águas. Por baixo da superfície existe tudo, cada momento da existência registrado, ainda que o acesso à parte submersa possa nunca acontecer. Ele discorda de quem desvaloriza a memória pelo seu caráter fugidivo, por sua proximidade com a imaginação, assim como da alcunha de mentirosa recebida pela memória. Por isto valoriza o testemunho, o relato e outros discursos firmados sobre a recordação e experiência pessoal, vendo na fenomenologia um caminho investigativo para a elucidação da verdade guardada da memória. Importante destacar que verdade aqui já não mais significa o caráter de adequação entre a lembrança e o lembrado, mas o evento mesmo, o desvelamento em que o lembrar acontece como partilha do lembrado na lembrança.

Neste sentido, mais à frente, ao explorarmos os contos, a narrativa de cada personagem guiará nossa análise. Ao invés de tratar o narrado com completa desconfiança, consideraremos as lembranças como verdadeiras (como partilhando a lembrança no lembrado) até que se prove o contrário. O que o fenomenólogo chamará de “efetuação bem-sucedida” (RICOEUR, 2007), lembrança feliz, aquela que tem início, meio e fim, e que será vista nos contos machadianos. Se não dermos à memória o *status* de verdade, todo o discurso estará perdido, uma vez que não apenas a memória, mas também texto, arquivo, imagem, testemunho ou lembrança, perfazem um contato com o passado por meio da presentificação de um ausente, ausência.

Se a principal atividade da memória é conhecer o passado através da preservação, ela faz uso de todas as armas possíveis, já que diariamente travamos uma batalha contra o esquecimento, no que tange a pequenas ou grandes coisas. No trabalho de preservação, a lembrança é nosso objeto e sobre ela nos debruçamos com o desejo de extrair o máximo possível.

Ricoeur (2007) em certo sentido não faz diferença entre ficção e realidade. Na sua investigação, personagens compartilham conosco a experiência da memória, por isto, exemplifica com sujeitos reais e ficcionais. A intenção é discutir, neste ponto, o problema da memória revisitada à exaustão e em como a lembrança residente em uma imagem sofre alterações. Fizemos quatro entrevistas³ com pessoas de diferentes idades sobre a primeira memória, dentre as quais também estou inclusa. Em três casos a lembrança acontece sob a égide da descrição, nenhuma amarração narrativa ou tentativa de convencimento, nenhuma descrição rebuscada ou metaforicamente organizada, estas três entrevistas foram feitas sem que aquele que lembra tivesse tempo para se preparar. Percebemos que as primeiras lembranças não costumam ser visitadas com frequência. Antes de começar o entrevistado silencia por uns dois minutos e começa a falar, e ao fim do relato fizemos perguntas contrárias às descrições com objetivo de testar a lembrança. O entrevistado, ouve, pensa, mas confirma sua descrição, as dúvidas criadas pelas perguntas eram respondidas, com “acho que foi”, ou “acho que não”. As certezas são possíveis de serem transformadas em dúvidas se fatos objetivos ou relações de probabilidades forem apresentadas. Três entrevistados nitidamente preferiram deixar lacunas a inventar.

Fizemos muitas entrevistas, escolhendo somente quatro para serem mencionadas por apresentarem individualmente mais informações. Se tivéssemos permitido tempo para rememoração, a lembrança viria elaborada e pronta para responder às perguntas. Por isso a opção pela recordação mais espontânea, o que é diferente de evocação. Pedimos licença para usar a primeira pessoa do singular, uma vez que se trata de rememoração pessoal e não faz sentido usar a terceira do plural. Minha lembrança difere das outras por ser a mais antiga e também mais visitada – como trata Ricoeur, acerca das lembranças afetivas de impressões felizes e positivas que tendem a ser mais visitadas. Não descreverei as lembranças, apenas mostrarei os padrões e em que destoam.

³ Entrevistas informais sem nenhum compromisso metodológico, apenas com intuito de dialogar e de compreender as teses de lembranças revisitadas e de lembrança residente em imagem.

Percebemos que nas quatro lembranças a idade oscila entre os cinco e oito anos, os entrevistados têm idades de oitenta e um, oitenta, cinquenta e três e vinte quatro, duas lembranças estão protegidas contra conferência, enquanto duas puderam ser confirmadas com aqueles que compartilharam o momento. Todas moram em imagens, e três estão presentificadas em movimento, duas possuem sons e uma é completamente silenciosa, duas possuem cores e as outras duas são lembradas sem cor. Não houve aqui nenhum estranhamento, no entanto minha memória de todas parece a menos real e mais manipulada pela imaginação e será discutida porque foi alterada pelo registro visual da fotografia.

Na lembrança devo ter cinco anos e recebo da avó um copo de leite com açúcar, a roupa, o clima, as cores, lembro-me bem, a imagem é de um movimento rápido e guardei o momento, lembrança completa e bem sucedida (Ricoeur, 2007, p.46). O problema aconteceu por acidente, enquanto via fotos de infância e encontrei uma muito parecida com o momento, a roupa, as cores, o ambiente, tudo confere com a recordação. A impressão da fotografia sobre a lembrança foi de tal maneira, que não somente a lembrança passou a residir na imagem capturada, mas minha lembrança passou a ser em terceira pessoa. Sempre que a acesso sou eu, adulta, diante do eu de cinco anos, vejo-me, vejo coisas, pessoas e lugares que não poderia ver em primeira pessoa por causa da posição no ambiente, somente consigo aproximar-me da lembrança original se esta é evocada, ou seja, *mneme*.

O enigma de uma *eikon*, imagem, reside no poder que esta tem sobre a lembrança, fazer a imaginação reconstruir o momento passado, sujeitando o lembrado ao registro visual, que substitui uma coisa presente em outro lugar. De modo geral, a fotografia é encarada como documento, registro físico de um acontecimento, seja de ordem coletiva ou individual, uma espécie de prova documental do acontecido. A imagem possui *status* de verdade difícil de desfazer, não há dúvida que seja representação de um ponto do passado. A passividade ou fragilidade da lembrança permite que a imagem manipule o que até então parecia verdade, a lembrança deixou de ter identidade e passou a residir em uma imagem que funciona como ícone, quando me lembro de chuva e infância, por exemplo. A imagem, quando assume a posição do lembrado, bloqueia a continuidade da reminiscência, impede que eu seja capaz de lembrar sensação, cores do ambiente, palavras. Meu olhar de terceira pessoa transforma a recordação completa em imaginação mentirosa, e minha lembrança em primeira é substituída pela imagem da fotografia.

No que diz respeito à minha lembrança, o acontecimento guardado na memória foi transformado pela imagem fotográfica, fazendo com que a primeira lembrança fosse apagada quando acessada propositalmente. Segundo Ricoeur (2007) esta lembrança é vítima da imagem. A fotografia que vi não equivale ao momento que vivi, ela preenche as lacunas que minha lembrança apresenta. Todas as tentativas de chegar a esta lembranças agora serão barradas pelo estado fixo da imagem. Ao esbarrar na imagem, a tentativa de rememoração não poderá ir adiante incólume. A imagem congela o momento e em seu estado rígido bloqueia a busca pela verdade – entendida como presentificação adequada do original.

Acreditamos, entretanto, que a fenomenologia desenvolveu um instrumental metodológico apropriado para que consigamos, pelo menos, olhar de frente este problema. Não mais se trata de uma pergunta sobre o caráter de real de um objeto imaginado ou lembrado, mas do que significa conceder status de real àquilo que indiretamente se apresenta pela imagem ou na lembrança. A *epoché* retira o problema do campo puramente realista e nos conduz a investigar os correlatos objetivos, a própria lembrança, por eles mesmos. Útil pensar na diferença entre *Bild* e *Phantasie*, junto ao que Ricoeur retoma de Husserl. A primeira aponta para as “presentificações que descrevem alguma coisa de maneira indireta: retratos, quadros, estátuas, fotografias, etc.” (RICOEUR, 2007, p.63). A segunda é a própria ficção, livre de qualquer amarra com o real. Passar da delimitação vocabular à investigação eidética, onde os termos poderiam adquirir “estabilidade”, é bastante difícil, as significações “não param de avançar umas sobre as outras”. Como correlatos objetivos, *Bild* e *Phantasie* diferenciam-se quanto à intuitividade, “uma presentificação indireta apoiada numa coisa, ela própria apresentada” (RICOEUR, 2007, p.64) delimita *Bild*, uma não-apresentação delimita a *Phantasie*.

Enquanto passada, a coisa lembrada seria uma pura *Phantasie*, mas, enquanto dada de novo, ela impõe a lembrança como uma modificação *sui generis* aplicada à percepção; sob esse segundo aspecto, a *Phantasie* poria em “suspenso” (*aufgehobene*) a lembrança, a qual seria, por causa disso, mais simples que o fictício. Teríamos, assim, a sequência: percepção, lembrança, ficção. Um limiar de inaturalidade é transposto entre lembrança e ficção. (RICOEUR, 2007, p. 65).

Há uma dimensão temporal própria a cada um destes modos, uma coisa é perceber algo que está aí e que pode se impor ao se apresentar, outra é aquilo que é

buscado em um passado e já não mais está aí para zelar por sua própria presentificação, outra ainda mais distinta é aquela em que nunca houve “de fato” um algo aí, em que o correlato do ato é “pura fantasia”. É nisto que se apoia a fenomenologia para salvar a lembrança de uma pura identificação com a imagem: “Se me recordo de um acontecimento de minha vida passada, não o estou imaginando, eu me *lembro* dele, isto é, não o coloco como *dado-ausente*, mas como *dado-presente* no passado” (RICOEUR, 2007, p. 69).

Esta diferença entre dado como ausente e dado como presente parece ter se perdido, ou no mínimo se corrompido, em meu exemplo de lembrança capturada pela imagem. Cilada do imaginário em que a distância e a ausência como que se anularam ou se degradaram. Se a imagem não se confunde com a lembrança, por outro lado, a lembrança pode se dar como imagem (ou apoiada nela). A análise de Ricoeur resgata a busca pela verdade, de onde a memória pode requisitar seu lugar de construtora fiel de nós mesmos, mas está consciente dos riscos, na memória também estamos na iminência de perdermo-nos.

1.3. Rastro e imaginação

O tempo entre o acontecimento e a lembrança que a recordação percorre é território da imaginação, o transcorrido tempo de existência transforma a lembrança do acontecido aos olhos daquele que recorda. Presença do ausente: “Poderíamos indagar como, quando a afecção está presente, mas a coisa está ausente, nós lembramos daquilo que não está presente.” (RICOEUR, 2007, p.36). Afecção produzida graças à sensação, imagem, objeto, cheiro. A questão é como a recordação acontece, seja no silêncio da solidão, no remorso ou na alegria. O estado de espírito atual muito influencia na presentificação narrativa do passado, bem como o tipo de cera, responsável por um tipo de marca, imagem. Toda investigação sobre o passado é uma caçada. Nela os detalhes fazem toda diferença: a lembrança sabe que é caçada e por isto cria armadilhas, confunde. Na trilha da memória encontramos três tipos de rastros: rastro corporal, afecção na alma e rastro histórico.

O rastro histórico costuma ser o mais respeitado, e a historiografia faz dois caminhos, do universal para o particular e o contrário, ambos com o objetivo de totalidade no processo de representação. Esta ciência⁴ firma-se sobre documentos, conceito ampliado ao máximo pela prática investigativa: rastros físicos de acontecimentos reais, como diários, *tickets* de passagens, atas, casas, corpos, coisas. Oralidade, memória oral, testemunho e tradição também são levados altamente em conta, ainda que sob um grau diferente de suspeita. O historiador trabalha com hipóteses, quer confirmá-las ou refutá-las, mas o que significaria refutar o testemunho da experiência? Aqui se encontra uma das principais características de Ricoeur no que diz respeito à eterna suspeita do relato firmado sobre a memória em seu tratamento científico.

O rastro corporal é um dos mais importantes no discurso da memória para a realidade, *Lebenswelt* ou ficção, por tratar-se de registro difícil de manipulação, tanto pela imaginação quanto pelo tempo. Cicatrizes, marcas de tortura, doenças, são registros do tempo sobre o corpo; na seleta de contos que aqui discutiremos o corpo não foi privilegiado, somente em “A Confissão de Leontina” somos capazes de enxergar marcas, que estão cobertas pela narrativa dos outros. Quando se trata de registros físicos, o trabalho do esquecimento é muito mais árduo. O inconsciente protetor não pode fisicamente diminuir a ferida, mas os esforços feitos na direção do apagamento destes rastros costumam ser bem sucedidos com a ajuda da psicanálise, uma espécie de aceitação para forçar o descanso da lembrança.

A afecção da alma é o rastro ao qual se debruça a fenomenologia da lembrança de Ricoeur, na qual busca validar a todo o custo o testemunho da memória, mostrando inclusive que a própria imaginação faz um percurso próximo da verdade ou marca original. Na cera da alma está impressa nossa experiência de vida⁵, a cera é nossa memória e trabalha a nosso favor, mas, muito pouco sob nosso querer. Embora pareçam afirmações contrárias, a seleção para as marcas na cera são feitas com intuito de nos

⁴ “O pensamento histórico torna-se especificamente científico quando segue os princípios da metodização, quando submete a regras todas as operações da consciência histórica, cuja as pretensões de validade se baseiam nos argumentos das narrativas, nas quais tais fundamentos são ampliados sistematicamente. A razão, tal como reivindicada pela história como ciência, fundamenta-se nesse princípio da metodização”. (Rusen, 2010, p.12)

⁵ Em função do aspecto fenomenológico ao qual se debruça nosso texto, não trabalharemos com o historiador Pierre Nora (1984), famoso por discutir os lugares de memória. Nora dá importância à coletividade do lembrado, quando há intenção historiadora de lembrança. Já aqui, o que importa é a experiência do eu com o presente e o passado lembrado.

proteger, nos ajudar e sustentar nossas emoções. Um exemplo extremo de memória desprotegida são os casos raros de memória perfeita, hipertimesia, o que deveria ser um presente se torna uma patologia que pode destruir o sistema nervoso e acarretar danos psicológicos.

Afecção é uma corrente de sentimentos, pensamentos e coisas, que não segue por padrão de conexão, algo que seja entendido senão pelo próprio eu. Enquanto corrente de pensamentos, trata-se de uma ideia primeira que é seguida por uma série de outras associadas pelo tema, tipo: Machado de Assis, Capitu, Bentinho, mentira, Brás Cubas, desfaçatez, ironia. Todas as palavras estão conectadas à primeira, poderia ser conceitos, ou qualquer outro tema, no caso da afecção, a corrente tem caráter íntimo, uma série de coisas que associadas podem não fazer sentido para outro além de mim, exemplo pessoal: Machado de Assis, São Tomás de Aquino, almoço, sono, luva. Isto porque São Tomás de Aquino era o nome da biblioteca católica cheia de títulos de Machado, era lido no calor da tarde depois do almoço e antes do cochilo, e luva, de *a Mão e a Luva*, por ter sido leitura entediante. Esta afecção, apesar da passagem do tempo, permanece e o caráter de individualidade está marcado podendo ser substituído por qualquer outro, cheiro, cor, pessoas, tudo que no universo da experiência esteja ligado ao eu em contato com Machado.

As afecções partem todas da cera memória e estão sujeitas às transformações, lembranças podem ser substituídas por outras porque se tornaram mais importantes ou foram corrigidas, como a máxima: a primeira impressão é a que fica. Isto acontece porque o primeiro contato tende a guiar nosso relacionamento com a coisa, uma espécie de senso de proteção. A emoção e o afeto podem ser considerados como um amplificador ou um redutor de elementos da situação, enviesando a recordação futura do acontecimento. Este é o principal problema do discurso da memória, confiabilidade. Do ponto de vista científico, a memória é considerada uma caixa defeituosa, um compartimento de arquivos que consome os documentos guardados, principalmente no que diz respeito às memórias traumáticas. Os caminhos de verificabilidade da recordação são sinuosos demais, a ciência diminui a credibilidade pelo tipo da cera, como na metáfora de Sócrates, a cera na qual foram ou são firmadas as lembranças é muito mole ou dura, sujeita ao grau de emoção ou sentimentos envolvidos (PINTO, 1998). A cera é um instrumento absolutamente individual, posso partilhar algo da lembrança, posso narrá-la, mas a vivência mesma do guardado na cera, esta não está

disponível para acesso em terceira pessoa. A ciência é um negócio público, a lembrança privada.

Os defeitos atribuídos à memória se tornam ainda mais agudos no que Ricoeur (2007) chama de memória traumática, enferma, na qual a lembrança foi soterrada para sobrevivência do indivíduo. Para as Humanidades a caixa defeituosa é uma das maravilhas da experiência humana, justamente pelos defeitos de imprecisão, cada indivíduo, ou seja, cada memória possui sua própria experiência com o tempo. As enfermidades da memória que resultam em esquecimento são na verdade mecanismos de proteção contra a dor, física ou emocional. A via segue mão dupla, enquanto o inconsciente afoga a lembrança em abismo profundo, a proteção faz, em alguns casos, adoecer o indivíduo que se sente incompleto ou oprimido pela ausência de respostas.

O bloqueio pode ser tão profundo que aquele que sai à caça da lembrança não imagina que pode estar na busca de algo doloroso, exemplo de torturados ou sobreviventes de guerras que rememoram na procura de respostas, sem saberem que o encoberto representa dor. Paul Ricoeur (2007) chamará este fenômeno de reconhecimento, quando o esquecimento marca presença, mas não ocorre por completo. Para permanecer no exemplo anterior, torturados que bloqueiam o evento traumático tendem a sentir incômodo, dor ou estremecimento, diante do objeto usado para tortura, objeto que funciona como *reminder*. Existe memória do esquecimento. Todos os dias da nossa existência arquivos permanecem na iminência da lembrança, o esquecido não está apagado, mas, nestes casos, enterrado. Um tipo comum de reconhecimento é quando conseguimos excluir, saber o que não é. Como quando estamos conversando e uma palavra nos falta, nosso interlocutor costuma sugerir palavras, embora não sejamos capazes de lembrar a que queremos, sabemos não ser a sugerida; este é um reconhecimento criado pela presença da ausência, uma vez que não lembramos, mas sabemos. Toda lembrança está na iminência de acontecer, causada por *reminders* ou evocada naturalmente.

Estes objetos facilitadores do processo de recordação tem efeito involuntário porque a memória acessada e consciente procura entender a razão da reação desagradável diante de facas, água, ou qualquer instrumento ou objeto reconhecido sem a lembrança, o problema está na ativação da busca por resposta. O processo é longo e quanto mais o indivíduo aproxima-se da lembrança traumática mais efeitos físicos ela

tem. Este processo orientado pela psicanálise não costuma acontecer sem atenção profissional, que trabalha no intuito de desenterrar a lembrança e acomodá-la na memória acessada. O tratamento objetiva cura e perdão, que se manifestaria, por exemplo, quando o indivíduo deixasse de sentir mal-estar quando do contato com *reminders* traumáticos.

A lembrança advinda da rememoração com objetivo de cura está sujeita aos mesmos problemas de verdade e representação já discutidos com o Teeteto. Não importa a eficiência do tratamento e os recursos de confronto e verificabilidade usados, as lembranças continuam sob o signo da incerteza, podendo inclusive ser toda imaginada pelo inconsciente para impedir a continuidade da procura e a proteção do indivíduo. Até aqui falamos das marcas de passado impressas na memória e das possibilidades de acessibilidade e da dificuldade de verdade, no entanto, repetimos que ela pode ser encontrada, mas nunca será o real dado no passado, tanto pela impossibilidade temporal quanto pela cera da representação.

1.4. O esquecimento

A fenomenologia da lembrança é para o autor francês somente uma maneira de chegar ao passado. A complexidade da discussão, que atravessa os milênios, não permite que um só instrumento seja usado para entendê-la, ou mesmo arranhar um pouco mais que a superfície, é preciso que vários instrumentos trabalhem juntos. Fenomenologia husserliana, Psicanálise, historiografia, realidade e ficção aliam-se na tentativa de mergulho nesse imenso mar interior.

A razão pela qual não seguiremos mais profundamente com Ricoeur é dada pelo recorte literário, embora respeitemos a realidade ficcional como um paralelo ao real presente. Não lidamos com o esquecimento dos personagens no sentido patológico ou discutimos o processo de cura, ambos psicanalíticos e interessados na saúde mental do indivíduo e seu desenvolvimento como pessoa. O acontecimento deixa rastro. Que pode ser escrito, aquele que a historiografia transformou em documento, o psíquico que é uma impressão, afecção deixada em nós, e o rastro cerebral estudado pela neurociência. (RICOEUR, 2007, p.425). Entendemos neste trabalho o esquecimento de duas

maneiras: patológica e seletiva, ou seja, o que não é importante é suplantado diariamente pelo tempo sem discutir as razões psicológicas para tal. A segunda é aquela na qual esquecimento é inconscientemente acionado para proteção e sobrevivência do indivíduo, aqui personagem.

A razão do tratamento dado ao esquecimento é que não interessa à nossa pesquisa aquilo do que esqueceu o personagem, mas, antes, aquilo de que se lembra e como acontece a reminiscência ou evocação. Outra razão é o caráter curto do conto. O autor de contos costuma trabalhar em profundidade e esta depende do tipo de conto, se de atmosfera, acontecimento ou personagem. A atividade rememorativa nesta seleção de contos acontece para compreensão, entender o passado é uma maneira de viver e lidar com o presente. Acomodar o passado na memória consciente e presente, ou seja, este caráter imediato impede que maior atenção seja dada aquilo que é esquecido do que o lembrado.

O esquecimento é um inevitável apagamento dos rastros, e pode acontecer conscientemente, mas de modo geral é natural e inconsciente, é uma condição da memória. “Tratando-se do esquecimento definitivo, atribuível a um apagamento dos rastros, ele é vivido como uma ameaça: é contra esse tipo de esquecimento que fazemos trabalhar a memória, a fim de retardar seu curso, e até mesmo imobilizá-lo.” (RICOEUR, 2007, p. 435). O autor chama atenção ao fato de que, embora seja natural e parte da nossa essência, o esquecimento é rejeitado, assim como a velhice ou a morte, talvez porque dramatize a falta de controle sobre nossa própria história. O esquecimento não é uma enfermidade ou disfunção, a memória está sujeita ao esquecimento e com ele constrói a lembrança.

Os fenômenos mnemônicos são vividos no silêncio dos órgãos. O esquecimento comum está, sob esse aspecto, do mesmo lado silencioso que a memória comum (...). Outra problemática que não a problemática biológica e médica eleva-se nesse fundo de silêncio: a das situações-limite em que o esquecimento vem se juntar ao envelhecimento e à mortalidade; então, não são apenas os órgãos que permanecem silenciosos, mas o discurso científico e o discurso filosófico, na medida em que este continua preso nas redes da epistemologia. (RICOEUR, 2007, p.435)

Ricoeur distingue o rastro escrito, o rastro psíquico e o rastro cerebral. Interessamos especialmente o sentido psíquico, em que algum vestígio daquilo que não mais é carrega em si as marcas de sua proveniência: afecção. Mesmo na ausência da lembrança, há o reconhecimento do esquecido, como aquilo que foge, mas se dá a ver precisamente no fugir. Reconhecimento da falta, como ato próprio ao rastro.

Existem dois tipos de esquecimento. Aquele apagamento incontornável e os impedimentos potencialmente reversíveis. O primeiro só é aceito quando a busca mostrou-se ineficaz, e geralmente sem que a imaginação pudesse fazer o trabalho de substituição e preenchimento. A naturalidade com a qual o esquecimento vai tomando nossa memória não costuma nos assustar, até o momento que nossas habilidades relacionadas à memória são comprometidas.

A hesitação entre a ameaça de um esquecimento definitivo e a obsessão de uma memória proibida acrescenta-se a incapacidade teórica de reconhecer a especificidade do rastro psíquico e a irredutibilidade dos problemas ligados à impressão-afecção. (RICOEUR, 2007, p. 437).

A incapacidade teórica em reconhecer é dada em caráter coletivo, epistemologia da história, e individualmente por não percebermos que o esquecimento deixa rastros. Não é possível saber quais dos rastros do esquecimento que levaram à lembrança são felizes representações das impressões-afecções, o esquecimento parece sucumbir à lembrança, como veremos acontecer na análise literária.

1.5. Sobre o conto

O gênero conto é provavelmente uma das maneiras mais antigas de se contar histórias. Nascido da mitologia e da memória, esta narrativa popular passava de boca a boca por gerações, deixando gravadas mensagens dos mais variados tipos e pelas mais variadas razões. Cultivando medos, explicando a natureza, criando heróis, fazendo história o conto popular foi durante longo tempo maneira de perpetuar a história, acontecimentos, daí sua filiação também em *mnemosine*.

Sem data de nascimento clara e com registro inclusive na Bíblia, a narrativa curta, por enquadramento, oral, imaginação, história ou religião, ganhou notoriedade com o advento da imprensa, uma vez que antes, o texto era divulgado mais pela via da oralidade do que pelo registro escrito. A partir do século XVIII, quando a imprensa ganhou fôlego e o número de leitores gradativamente aumentou, o jornal/periódico encontrou na narrativa curta um aliado cultural e econômico.

A literatura aproveitou-se muito da imprensa e durante séculos inúmeros romances foram publicados em folhetins. Isto porque a educação humanista advinda da Grécia clássica não admitia a ausência da arte no estudo e leitura diária do indivíduo e a literatura apresentava maior facilidade de impressão no que concerne à tecnologia, ao contrário de pinturas e gravuras que nem sempre poderiam ser impressas. No entanto, eram narrativas longas que precisavam ser acompanhadas desde o princípio, novelas ou romances em capítulos, como *Anna Karenina* e *Guerra e Paz* de Liev Tolstoi, que demoraram cerca de cinco anos para serem publicados. Embora fosse bem recebido, muitos leitores não conseguiam acompanhar ou perdiam o interesse, por razões que Edgar Allan Poe nos explicará mais à frente. Os jornais passaram a incentivar a publicação de narrativas curtas, uma pequenina história ou anedota como fora apelidada no Rio de Janeiro de Machado de Assis, as quais os leitores pudessem desfrutar em uma só jornada de leitura. Estes textos logo ganharam expoentes, atenção da crítica, e de maneira gradativa e sem um projeto estético definido, a narrativa curta cresceu e ganhou espaço e prestígio na literatura.

A forma do conto, de um lado, é determinada pelo caráter de seu veículo, a imprensa periódica: leitura de uma só vez. (...) De um lado a possibilidade de reprodução técnica do veículo traduz-se numa inegável democratização da leitura. Isto também é determinado da forma, pois o veículo é pouco propenso a ousadas vanguardistas e códigos inovadores, por princípio de decifração difícil. (GALVÃO, 1982, p.169).

Falamos sobre um gênero que ganhou relevância justamente na era de ouro do romance. Devemos levar em consideração que o público leitor crescia diariamente e que o conto não nascera como concorrente do romance, antes como diversidade de estilo, mas não de público, diferente de como acontece hoje. Muitos teóricos opinaram e deixaram relevantes contribuições, para que a forma e natureza do gênero fossem melhor compreendidas. Autran Dourado em *Matéria de carpintaria* (2000) reclama aos

autores o poder tomado pela crítica de teorizar e dizer sobre seu próprio texto. A reclamação segue muito bem fundamentada na academia, onde a opinião do autor não é exatamente levada em conta, mas as justificativas respondem bem à crítica de Autran Dourado. Um autor não está em posição de julgar o próprio texto porque se vê completamente tomado pelo trabalho, sua distância do objeto é tão mínima que não consegue vê-lo com completude, não consegue ver a diferença entre aquilo que queria fazer e o que fizera. Como Marcel Proust, por exemplo, que dizia não conseguir ver detalhes e exageros nas descrições d'*Em busca do tempo perdido*, quando a narrativa neste é dada sobre a memória dos detalhes, que seguem ininterruptos por nove volumes. A reclamação de Autran Dourado talvez não concorde com a cegueira de Proust sobre a obra de sua vida, mas pede que o carpinteiro seja ouvido sobre a peça criada.

Não é costume tratar o autor como voz teórica sobre o texto, ou muito menos firmá-lo como alicerce, senão no caso de Edgar Allan Poe e Julio Cortázar que seguirão conosco até as últimas páginas. Os dois teóricos separados pelo tempo e unidos pelo gênero, talento e lucidez, são na verdade exímios contistas, que não se viram tragados pelo texto, antes desenvolveram um projeto estético que resolvesse os problemas que a narrativa curta criou.

Em “Filosofia da composição” (1999), Allan Poe explora a estética do texto literário a partir de exemplos dentre textos seus e de autores contemporâneos, e cria uma teoria do conto. O texto de caráter explicativo e de orientação funciona como um guia para leitores e escritores da narrativa curta. O autor não somente faz teoria sobre seu próprio texto, mas também teoriza a partir de outros, explicando porque certos textos não podem ser chamados de contos. Embora Poe seja muito duro ao moldar a forma e negar aquelas que destoam, sua orientação teórica é nitidamente percebida, no chamado conto de suspense, aquele que segue com exatidão o padrão estabelecido por ele.

Muitas vezes pensei quão interessantemente podia ser escrita uma revista, por um autor que quisesse, isto é, que pudesse pormenorizar, passo a passo, os processos pelos quais qualquer uma de suas composições atingia seu ponto de acabamento. (...) Muitos escritores, especialmente os poetas, preferem ter por entendido que compõem por meio de urna espécie de sutil frenesi, de intuição estática; e positivamente estremeeceriam ante a ideia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos

bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de ideias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpolações. (POE, 1999, p. 1).

A orientação teórica dada por Edgar Allan Poe gerou um tipo de conto chamado suspense, policial ou de acontecimento. Segundo o texto, a narrativa curta precisa seguir uma série de passos para alcançar o objetivo também já devidamente designado pelo autor. Se de amor deve fazer chorar, se de medo, deve assustar.

Ou a história nos concede uma tese, ou uma é sugerida por um incidente do dia, ou, no melhor caso, o autor senta-se para trabalhar na combinação de acontecimentos impressionantes, para formar simplesmente a base da narrativa, planejando, geralmente, encher de descrições, diálogos ou comentários autorais todas as lacunas do fato ou da ação que se possam tomar aparentes, de página a página. (POE, 1999, p.5).

As ideias e formas estabelecidas pelo contista e poeta estadunidense encontraram eloquência nos trabalhos de teoria da narrativa, tanto na literatura quanto na história. A atividade narrativa ficcional compartilha com a historiográfica, o dever, o desejo de registro, a linguagem e o modo de fazê-lo. A narrativa é, até o momento, a única maneira de fazer um registro eficiente, compreensível, detalhado o suficientemente bem manipulado para fazer a marca desejada naquele que ouve ou lê. A atividade de narrar, estudada aqui sob o signo da ficção, é do ponto de vista fenomenológico uma hermenêutica, Ricoeur em *Tempo e narrativa* (1985) trata de reconstruir o conjunto de operações, por meio das quais uma obra se eleva sobre o fundo opaco do viver, do agir e do sofrer. Podemos imaginar a realidade ficcional, não somente como outra realidade, mas também a realidade melhorada, despida da prisão da verdade, física e objetiva, para ser dada por um autor a um leitor que recebe e assim modifica seu agir.

Oliver Mongin (1997), professor de filosofia dedicado ao estudo da obra de Ricoeur, lembra que em *Tempo e narrativa* o fenomenólogo francês chama de mimese a configuração narrativa em seu processo original até a recepção. A escolha do termo não

é dada por acaso, vem mesmo de *mnemosine* que recebeu a função de proteger o tempo e a memória, o que só é possível fazer por meio da narrativa, tentativa de driblar o esquecimento. A narrativa de ficção existe sob a mesma pressão do registro e mimeses de Ricoeur, alguma coisa é passada adiante de modo narrativo, seja de maneira íntima, Lygia Fagundes Telles, ou com a figura de um interlocutor, Machado de Assis. Interessa-nos convidar Ricoeur e Olivier Mongin também para nossa discussão porque trata de diferentes ramos das humanidades, discutindo duas máximas de Filosofia da composição: configuração narrativa e densidade temporal. O tempo só é tempo humano se articulado de maneira narrativa e esta é significativa na medida em que recria os traços da experiência temporal. Enquanto a filosofia desbrava maneiras de dizer a temporalidade, cósmica, ontológica, fenomenológica e cronológica, a narrativa literária deixa a temporalidade para dizer a experiência no tempo.

O admirável, aqui, é que a discordância não resta exterior à concordância como o incoordenável. A virtude da inteligência narrativa é incorporar a discordância na concordância, fazer com que a surpresa contribua para o efeito de sentido que mostra a fábula como verossímil, ou mesmo necessária. (MOGIN, 1997, p. 128).

Segundo Allan Poe, é preciso que haja um planejamento: um problema, conflito que mereça ser narrado, ou seja, um sentimento que não somente mereça o registro daquele que conta, mas faça marca no receptor. O texto precisa ter objetivo, peças que conectadas ofereçam unidade narrativa, ofereçam concordância na discordância, “A queda da casa de Usher” e “O gato preto”. Tempo, espaço e personagens, verossímeis ou não, precisam oferecer unidade a este universo condensado. Para Cortázar (1993), os elementos podem destoar entre si, mas precisam ter unidade em conjunto. Embora a forma teórica desenvolvida por Allan Poe seja rígida, ela serviu para orientar a produção do texto curto desde sua publicação em 1887, com tradução de Machado de Assis, em 1888. Da teoria do efeito, nas premissas de Poe, duas permanecem em todos os tipos de conto: efeito e unidade. Os contistas que se firmaram como expoentes no gênero mantem atenção a estes dois aspectos mesmo em se tratando de contos de personagem, atmosfera ou de fluxo de consciência, lembrando a força íntima e silenciosa iniciada por James Joyce e Virginia Woolf.

Segundo a teoria do conto, existem alguns tipos que acontecem de maneiras distintas. O conto de enredo possui unicidade de situação, curta extensão, de caráter

informativo, pequeníssima história sem conflitos ascendentes, exemplo do livro *Histórias para o rei*, de Carlos Drummond de Andrade. O conto de atmosfera, com núcleo e enredo detendo-se na criação do ambiente para o conflito e tensão dos personagens: “parece ter um tratamento artístico mais atento” (GALVÃO, 1982, p. 169). O conto de personagem, no qual o foco permanece em um personagem principal e sua relação com os outros, tende a ser intimista e com uma reflexão para o leitor, exemplo do livro *Laços de família* de Clarice Lispector. Ainda existe o conto de acontecimento, no qual os componentes: enredo, personagens e atmosfera ficam em suspenso para que o acontecimento sobressaia. Costuma ser somente um acontecimento, quase sempre de efeito e, embora deva estar em unidade com os demais aspectos da narrativa, não precisa fazer sentido, do ponto de vista lógico, nem explicado ou explicável, exemplo dos contos de Kafka e *Os cavalinhos de Platiplanto* do goiano J.J. Veiga. A tipificação usada para fim didáticos é subvertida por cada contista, em função de particularidades estilísticas que afetam a crítica, no entanto, os tipos aqui citados abarcam as perspectivas que tendem, na contemporaneidade, a romper os limites alimentando-se um dos outros, exemplo de Marina Colasanti e Carlos Heitor Cony.

Todo contista espera provocar algum efeito sobre o leitor, mantê-lo preso à narrativa, mesmo depois de finda a história, o que é alcançado em via de mão dupla, entre contista e leitor. O primeiro lança mão de todas as ferramentas oferecidas pela experiência na e da linguagem para configurar uma realidade, seja transportando a realidade vivida para o texto, ou criando outra.

O escritor – incluindo o escritor de filosofia – vale-se de jogos de palavras, associações simbólicas, de descrições com adjetivos, hipérboles, metáforas. Tudo isso para conseguir descrever um mundo, para enxertar noutro meio de existência definitiva e aparentemente imóvel. (VILLAVARDE, 2003, p.79).

O trabalho do leitor segue como interpretação criativa que dá vida à obra “O leitor, intérprete, recria de forma inteiramente própria o mundo referencial evocado pelo autor e amplia o seu próprio mundo, adquirindo a experiência de uma vida através do processo de leitura, que não precisou viver.” (VILLAVARDE, 2003, p.81). A responsabilidade do autor reside na seleção e precisão vocabular, as palavras precisam ser certas, a curta extensão não permite correção, uma vez que palavras são signos, conceitos que fazem efeito, o autor narrador trabalha contra o tempo para que a

mensagem seja transmitida.

Depois de Julio Cortázar, o conto passou a ser comparado com a fotografia. A ilustração não podia ser mais eficiente, este tipo de imagem e o conto representam o recorte de um momento, uma narrativa *in media res* com um conflito que provavelmente permanecerá sem solução, como é o caso de nossa seleta. Recortar um momento significa entre outras coisas dar a ele vida própria, separá-lo da continuidade da existência, antes ou depois: “Natal na barca”, por exemplo. Mas esta técnica somente é possível em pena talentosa, cobrir páginas de papel não é difícil, mas fazer efeito sobre o leitor, ser lembrado anos depois, ser citado em nossas conversas e perpetuar no tempo, é obra trabalhosa muito em função do foco narrativo. Não importa o que, mas sim como é narrado.

A narrativa configura-se em densidade e pressão que se desenvolve em profundidade, para que aquele espaço pequeno possa explodir em um universo completo. (CORTÁZAR, 1993). Os contos de Edgar Allan Poe, Julio Cortázar e tantos outros que encontram na teoria do efeito a eloquência desejada para sua narrativa concentram-se em um conflito, ou em um acontecimento que gerará um conflito, embora a teoria da narrativa defenda que não importa o que é, mas, como algo é narrado, os escritores que seguem a esteira de Edgar Allan Poe costumam optar por acontecimentos de forte impressão, aqueles que fazem imediato efeito sobre o leitor. A tendência nesta escola é criar um acontecimento suficientemente potente para provocar efeito mesmo que isolado dos eventos que o antecedem e sucedem. A definição de tipo esta sujeita ao foco narrativo escolhido pelo contista, uma vez que os narradores possuem limitações.

Ele (o escritor) entrega completamente seu trabalho ao outro. Muito embora o narrador seja uma criação do autor, a este último, de agora em diante, será negada qualquer voz direta nos procedimentos. O narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito, dentro da história, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa. (FRIEDMAN, 2002, p.11)

As limitações do narrador em primeira pessoa são comuns à nossa experiência, não podemos saber de nada que não tenhamos vivido, senão pela narrativa de um outro, o que nos afasta da experiência original, a chamada narrativa em suspeição para a teoria

literária. Já o narrador onisciente tende a contar sem a experiência; e colocar o foco narrativo sobre algo ou alguém, é fazer uma escolha. Se este não pode mentir pode omitir. O conceito de ficção curta aclamado pelas vozes de Poe, Cortázar e Friedmann ecoa porque firmaram sobre este gênero ficcional um método de eficiência. Embora este termo não seja exatamente amado pela crítica, diferente do romance, o conto tem objetivos definidos, mesmo que o contista se negue a declará-lo. O universo condensado possui efeito que é alcançado por bons contos e contistas, porque somos afetados do ponto de vista temporal. Como se o conto fosse uma flecha, que imobiliza e mata, segundo a vontade do arqueiro, enquanto a narrativa longa, mesmo que seja agressiva como a flecha, exige tempo, assemelhando-se ao veneno que precisa atingir órgãos vitais para ser eficiente. O narrador em primeira pessoa parece ser sempre melhor arqueiro que o onisciente\observador, porque usa sua experiência de caça para caçar, aproximando a experiência do leitor à precisão estilística do contista.

1.5. O conto no Brasil: aproximando Machado de Assis e Lygia Fagundes Telles

Embora a data não seja precisa, foi no século XIX que o gênero ganhou popularidade nos periódicos brasileiros. Daqueles que se aventuraram pela forma literária em ascensão, a maioria era de jornalistas que hoje veriam seus textos intitulados de crônicas, desta leva somente um nome ficou, Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908). O jovem fluminense teve sua primeira crônica publicada aos dezesseis anos de idade no periódico *A marmota*, e permaneceu ativo até dois anos antes de seu falecimento.

Contos fluminenses publicado em 1870, é um marco da narrativa curta no Brasil, daí para frente o gênero teria um fundador, alguém que mais de um século depois de sua morte seria celebrado, lido e reeditado às centenas. Vemos diferentes tipos de Machado de Assis, razão pela qual discordamos das fases as quais a obra literária foi trancafiada didaticamente e assim é ensinada nas escolas. O escritor fluminense não é fácil de ser rotulado, basta olharmos sua produção em nível de datas: o conto “Frei Simão” um dos mais amargos e críticos, é contemporâneo de *Ressurreição* e *Helena*, no processo de escrita e publicação, mas o método de organização representado pelas fases romântica e

realista buscam aproximar características, e acabam por despersonalizar a obra enquanto todo. Machado é um escritor cético em seus textos mais românticos, chamados de primeira fase, pois são justamente aqueles em que a hipocrisia dos valores do patriarcado são expostos e criticados, nos quais a alma do amante arde no ciúme, mais por aparência do que por amor ferido. *Ressureição* e *Helena* são considerados fase romântica, na qual existe amor idealizado e perfeito, no entanto, nestes dois romances os valores morais de uma sociedade corrompida estão mais amargos, em maior evidência que o conflito amoroso, enquanto que em *Quincas Borba*, fase realista, na figura do singelo Rubião, está o amor despido de convenções sociais e idealizado na figura da bela dama Sofia.

Chamamos a atenção a estes aspectos porque quando mergulhamos na contística de Machado de Assis percebemos tratar-se de um só, com o mesmo ceticismo, niilismo literário e da crítica velada, para não incomodar o público comprador de seu trabalho. O segundo Machado já estava contido no primeiro, entendemos que a principal mudança reside na linguagem, porque aperfeiçoou o jeito sutil de narrar. Deixou de usar frases completas e pensamentos inteiros e passou a fazer frases incompletas, falas e pensamentos deixados pelo caminho, criando atalhos, te acenando da frente quando acreditávamos vê-lo passos atrás. O amadurecimento reside na maneira de chegar-se ao leitor, em como a narrativa deve acontecer. Deste escriba poucos são considerados discípulos, porque entre dizê-lo e sê-lo vão léguas de distância. Sendo o romance, entre finais do século XIX e início do XX, o gênero mais popular, o conto permaneceu tímido, mas com vozes eloquentes como Lima Barreto, Monteiro Lobato e Simões Lopes Neto, este último seguindo o caminho do regionalismo que se tornaria um forte braço da literatura brasileira.

Sabemos que o conto machadiano é responsável por linhas de escrita, não por similaridades, mas por abrir portas que levariam cada escritor a um caminho diferente. Seus sucessores seguiram por caminhos variados porque com o colega precursor ou contemporâneo aprenderam a dar valor ao tema mais do que a escolas literárias, como se a narrativa precisasse acontecer antes que escolas como realismo, romantismo ou modernismo, fossem representadas. Por isto, textos e correntes literárias fizeram caminhos diferentes, mas chegaram a obras de intimidade e experiências coletivas na voz do eu. Explicamos: depois de Machado de Assis os contistas mais bem sucedidos foram Lima Barreto publicando *Histórias e sonhos* (1911), Monteiro Lobato com

Urepês (1918), Leo Vaz com *Ritinha e outros casos* (1923), Marques Rebelo com a seleta *Oscarina* (1931), estes últimos não figuram entre os mais populares, mas são continuadores do gênero e importantes figuras para que na década de quarenta a cena fosse tomada por Murilo Rubião, o contista Mário de Andrade e Lygia Fagundes Telles.

Machado fora força originária para a historiografia do conto porque abria portas. Não se via como representante, não defendera uma escola literária como José Alencar, não comprara brigas como Castro Alves e Lima Barreto. Importante lembrar que embora o escritor fluminense pareça o mais antigo, fora contemporâneo de escritores que enfrentaram verdadeiras cruzadas literárias, por razões políticas, afirmação nacionalista, birras com a antiga colônia ou louvor à escrita europeia. Machado figura entre contemporâneos, que embora não sejam aclamados, foram de fundamental importância para que seu trabalho pudesse existir. Ao contrário de José de Alencar que ganhou fiéis para a causa do romantismo, se Machado os teve, foi por seu interesse na figura do eu, seja no conto ou romance.

Embora muitos escritores tenham encontrado no texto machadiano um precursor, pilar fundador, a literatura brasileira sempre manteve e mantêm-se sob o signo da criatividade e originalidade, antes de filiação e discipulado. Machado foi inspiração para que semelhante comprometimento estético fosse difundido, enquanto o clamor nacionalista criava estereótipos, ou antes, os alimentava, ele decidiu privilegiar a figura do eu. Defendemos esta posição porque embora a elite carioca encontrasse nele uma voz eloquente de sua posição social, ele mesmo não o dissera nem fora. Sua correspondência, discursos em eventos, notas e crônicas nos jornais do país, não parece defender um ponto de vista, posição social, estrutura econômica, nada. Suas falas tendem a ser certeiras sobre o tema do dia. Machado não tentou ser representante de um coletivo.

A coletividade parecer ser representada, em sua obra, na figura do eu. A barbearia do Império ou República não demonstra indecisão, do personagem ou do escritor por trás do texto, mas parece ser escolha de quem não encontra representação ou representante na coletividade. Acreditamos que escolher ser representante é muito diferente de tornar-se. Se para alguns ele fora o nome de uma classe social, ou um tipo de literatura, para ele mesmo não era bem assim. Machado decidiu seguir caminho contrário às expectativas de seu trabalho, talvez por isso fosse tão respeitado pelos

colegas intelectuais como José Veríssimo e Joaquim Nabuco. Era reservado e taciturno e seus enigmas são alimentados, justamente por essa aura insondável que ele fingia não possuir para não assustar o público, como ocorreu na criação do louco Quincas Borba, Frei Simão ou Simão Bacamarte. Em muito a originalidade ou surpresa da obra machadiana permitiu que grandes textos surgissem em função de grandes histórias, e repetimos, histórias que precisavam ser narrativizadas, *Vidas Secas*, *Grande Sertão Veredas*, *Lavoura Arcaica*, *Morte e vida Severina*, *As meninas*, *A paixão segundo G.H.*, entre outros, a prosa brasileira, mesmo que escondida em língua periférica, é feita de excepcionais, de matérias e corpos, que assim como a América é difícil conter e rotular.

As gerações literárias que estudamos na academia, possuem uma premissa, um a priori e em função de, que logo percebemos, respeitamos e aprendemos, mas aqueles que vão ocupar nossas estantes, são os que excedem, que são mais do que a premissa do regionalismo, modernismo ou existencialismo, lembrando os títulos que citamos. Machado tinha e ainda têm muito disto, um conceito de Brasil mais moderno do que os modernistas, que fez realismo mágico antes que Murilo Rubião existisse, que foi capaz de ler a alma feminina com sensibilidade e cumplicidade que Lygia, ainda não nascida não pudera fazer, que ainda no Império fora capaz de destacar condição social antes que *Vidas Secas* fosse planejado. Machado de Assis fora força original porque foi o primeiro e o mais completo, porque sua lucidez e tranquilidade de linguagem não ficaram restritas ao tempo, mas pôde acompanhar a literatura brasileira em seu desenvolvimento influenciando gerações diferentes sem fazer discípulos.

Como força originária era preciso que explicássemos como entendemos sua figura e porque Lygia Fagundes Telles o acompanha neste trabalho. A jovem que despontava na cena paulistana compartilha com o mestre realista a lucidez juvenil e o jeito de enxergar a realidade e experiência individual, mesmo que em um coletivo sufocante. Nascida em 19 de Abril de 1923 na cidade de São Paulo e filha de dona de casa e delegado, passou a infância mudando-se segundo o destacamento do pai. Caçula de quatro filhos e com um espevitamento próprio da juventude, Lygia cresceu em brincadeiras e atividades sem restrição de sexo e que viriam a influenciar sua ficção. O que podemos acompanhar em *Invenção e Memória* (2004). Ainda no ginásio vira o pai separar-se da mãe e de perto acompanhara a situação da mulher desquitada nos finais da década de trinta.

Escolheu por profissão advocacia e educação física, não pensava em casar-se cedo e diante da brilhante e ascendente intelectualidade brasileira, reunida pelos bares da capital paulista, conheceu ainda na faixa dos dezoito anos, Mário de Andrade, Antônio Candido e o querido Carlos Drummond de Andrade, de quem se tornaria amiga, confidente e com quem se correspondeu até o ano de 1987, data de falecimento do poeta e amigo íntimo. Afeita às artes desde muito cedo, encontrara em Machado de Assis e Álvares de Azevedo sua perfeita fuga das aulas de direito e que serviriam de incentivo para sua escrita ficcional.

No ano de 1938, com a publicação de *Porão e sobrado*, Lygia entra timidamente para o cenário da literatura paulista e daí para a brasileira. O livro é dividido em dois blocos narrativos diferentes. A primeira parte é dedicada a pessoas pobres, má índole ou mal vistos pela sociedade, pessoas que seriam destinadas a viver no porão. A segunda é feita de personagens de boa posição social, aqueles que viveriam no sobrado. A maturidade da escritora que aos quinze anos viu e escreveu de maneira inteligente sobre a divisão de classes, já apontava para a contista que se consagraria nos circuitos literários entre Brasil, Argentina, Uruguai e Portugal, pelos quais se fizera querida e respeitada, e ocupou, até o fim, o lugar de contista preferida de José Saramago e Jorge Luiz Borges, o que ouviu dos lábios e das cartas que trocava com estes.

Embora *Porão e sobrado* não esteja vestido com verborragia de protesto, ou tenha objetivo de transgressão social, vemos o que estaria presente nos textos da autora ao longo de toda sua ficção, e aí vão setenta anos dedicados à literatura. A ficção de Lygia reproduz uma espécie de insubordinação do eu. Os personagens de *Porão e sobrado*, e em toda a sua obra, não estão sempre ou diretamente lutando por ascensão social, a insubordinação é de caráter interior, como se todos sentissem que nada, absolutamente nada, precisa ser como é. De seu primeiro texto importa lembrar que a crítica social tão evidente e contundente se tornaria poderosa e multifacetada, falando da miséria em todas as escalas sociais, de modo econômico ou da condição de nossa existência, humanos ou não, como em “Anão de Jardim” (1994).

A autora é apaixonada por gatos e a conduta felina está diretamente e metaforicamente em todos os seus textos publicados, sem exceções. Não se afiliou a uma escola literária e se incomoda com rótulos o suficiente para descartá-los sempre que possível. Não é afeita à imprensa e tem o hábito de conduzir as entrevistas e deixar o

repórter a sua mercê. Tem posições políticas de esquerda, mas não faz às vezes de rebelde revolucionária, no passado ou atualmente. Manifestou-se publicamente contra a ditadura militar e pessoalmente trouxe à Brasília manifesto dos intelectuais contra a censura, que, aliás, Drummond recusou assinar. Publicou em seu romance, *As meninas* (1973), o testemunho integral de um sobrevivente da tortura, documento deixado anonimamente na portaria de seu prédio. Envolveu-se mais com a atividade de escritora, do que com suas outras formações, e em nome dela viajava o Brasil a convite de escolas falando de literatura e sobre a condição feminina. Consegue ser dúbia e clara, difícil de nomear e rotular e em muito se próxima de Machado de Assis, porque ambos dão prioridade ao eu em meio ao coletivo, que parece incômodo para ele e sufocante para ela.

Ambos dão preferência à narrativa em primeira pessoa e gostam de surpreender, como em “Águia sem asas” e “Noturno Amarelo”. Não com acontecimentos, mas mergulhos na psique dos personagens, com ironia e comicidade na abordagem de alguns temas. Linguagem eficiente para comunicar, mas, que pode despistar, uma vez que ambos gostam de criar monólogos que parecem não ter relação com a história. Acreditamos que os contos de Machado e Lygia podem ser entendidos segundo Alfredo Bosi no texto introdução ao livro *Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo*, nos seguintes tipos: quase-documento, ora a quase-crônica da vida urbana, ora quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase poema do imaginário às soltas. Parece mais que razoável esta divisão, uma vez que podemos citar inúmeros autores que tem seus textos analisados por esta perspectiva. Machado e Lygia, estão ora entre a quase crônica da vida urbana, ora no quase-drama burguês.

No primeiro, Machado e Lygia lidam de maneira bem semelhante. Mesmo com o espaço de tempo que os separam, ambos colocam o personagem em público, carro, carruagem, cavalo, ou a pé, sendo o último mais comum. Os personagens costumam fazer um monólogo, sobre a paisagem, o tempo ou as pessoas da rua. A escritora tem maior liberdade linguística, pois o domínio funcional da contemporaneidade oferece maior proximidade com o sentimento a ser expresso. No atual português falado não existe espaço para eufemismos, que tendem a diminuir cada vez mais, a linguagem coloquial da escritora paulistana muitas vezes proporciona maior intimidade com a alma daquele que é observado, ou com o leitor, no entanto, a atual erudição de Machado, em função da linguagem do século XIX, não é entrave para que o escritor investigue e

especule, de forma eficiente, sobre aquilo que observa. No segundo tipo, separado por Bosi, o quase-drama do cotidiano burguês, reside à eloquência de ambos, quando conseguem mostrar, dor, incômodo, deslealdade e tristeza naquilo que aos outros parece perfeito. Machado e Lygia se sentem confortáveis desmontando conceitos de bom e ruim, certo e errado estabelecidos social e individualmente. Ele faz delicadamente, para não entregar a tese ou para não “afugentar o leitor amigo”, ela não pede licença, não delinea, às vezes, já estamos no meio da frase, perdidos na sentença de divagação, pois ela não tem medo de afugentar aquele que lê.

Ambos gostam de estabelecer laços de intimidade com seu leitor. No caso de contos de personagem, a narrativa parece direcionada a um interlocutor. Lygia e Machado respondem a perguntas que provavelmente surgiriam na cabeça do leitor, mas enquanto ele enuncia pergunta e resposta, ela nos deixa acompanhar o que passa pela sua mente de narradora, como se a pergunta fosse não somente nossa, mas também dele personagem, casos de “A sauna”, “Anão de jardim” ou “Ideias de canário”, este último escrito pelo escritor fluminense.

Com o passar do tempo e duas grandes guerras, o advento da tecnologia fotográfica, a teoria da narrativa viu seus horizontes se expandirem como nunca fora possível e provavelmente não voltará a ser. A presentificação, o relato, a experiência e a perspectiva do eu, no caso da câmera, alteraram o discurso narrativo colocando o eu, e ele só, em evidência de forma profunda e cada vez mais representativa do real vivido, o que permitiu maior intimidade, e a transmissão quase física da experiência de outro eu que não o nosso. Experiências que parecem ser reais e com visualidade como em *Morte e Vida Severina*, *Miss Dalloway* e *Perto do coração selvagem*. É esta e exatamente esta a aproximação entre Lygia Fagundes Telles e Machado de Assis, fenomenológica. Machado não fez discípulo, não fundou escola, não deixou herdeiros, foi filho único biológico, intelectualmente e em talento, no entanto, quase trinta anos após seu falecimento uma jovem colegial publica seu primeiro texto e na aventura de escritora, na qual persiste mesmo como mulher e tão jovem, ela consegue, sem tentar, aproximar-se do mestre contista, na narrativização da experiência do eu.

Os dois conseguem invadir a nossa alma, sem licença, nem permissão. Chegam abrindo portas, revelando segredos e às vezes, literalmente, tirando esqueletos do armário: “Um esqueleto”, “As formigas”. Ambos encontraram na linguagem, a chave a

qual se refere Carlos Drummond, e penetraram “surdamente no reino das palavras”. Ele porque vai avançando delicadamente sobre o leitor, fingindo somente observar; já ela preguiçosa parecendo não se importar, para de repente saltar sobre o objeto, leitor ou personagem. Eles buscam, cada um a sua maneira, e com diferentes instrumentos de sensibilidade, nossa alma despida daquilo que não é inerente ou do que não acreditávamos ser, mas somos.

Procuram a matéria do qual somos feitos, nossa essência. Para alcançar este objetivo é preciso criar empatia, trazer o leitor para o texto e fazer com que este que invada aquele. Se Guimarães Rosa o faz por meio da comoção, Dalton Trevisan pelo medo, Lygia e Machado optam pela sutileza das metáforas e citações, embora Lygia use a última em menor quantidade e de maneira avulsa, sem nomear o pensador. Machado gosta de fazê-lo nas citações de Schopenhauer, Platão, o Pentateuco, ou Maquiavel, quase sempre verdades que recusamos como nossas por serem cruéis, egoístas ou duras de ouvir. Mas ambos procuram encontrar palavras eloquentes que ecoem na consciência do leitor, sondando a matéria que somos, como em “A estrutura da bolha de sabão”, “Agulha e linha”, na figura da jovem Coxa de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no violino do “Anão de Jardim”, ou na lanterna de “Antes do Baile verde”, “Jardim Selvagem”, “Filosofia de um par de botas”. Mesmo nas efemeridades, no humor que parece inocente, mas que é ferramenta poderosa. Nos contos nada está solto, episódios, metáforas e citações que parecem não estar totalmente relacionadas tem intuito de desarmar o leitor, para o alcance do objetivo, porque em cada trecho reside um pouco da alma do texto, um pouco de tese.

Antonio Candido em “Esquema de Machado de Assis”, publicado em 1977, diz que dos textos deste alguma coisa sempre fica a ecoar, moral ou verdade, algo permanece. Isto porque é feito de matéria que se repete, experiências que se perpetuam pelo tempo, eu isolado ou coletivo. A preocupação de Lygia e Machado converge para a experiência do eu, na tentativa de entender as coisas como são, razão pela qual ambos se dedicaram à memória. Nesta matéria estranhamente fugidia, posto que imóvel no tempo, os dois encontram um eu a desvendar, nu do agora e do futuro, mas cheio de passado. Quando Rahul de *As horas nuas* (1989), penetra no furo do tempo, o eu de agora não pode interferir, a observação não é transformadora, mas inquisidora, assim como o casmurro Bento Santiago, olhando de uma janela a praia do Flamengo e de outra seu quintal, são brechas que permitem observação distinta. A sensação de sentir novamente

é ilusória, os olhos de cigana oblíqua e dissimulada só foram assim nomeados três décadas depois dos acontecimentos, aquilo que foi e como foi não parece possível de ser encontrado, porque já reside no passado protegido pela quietude do tempo.

2.0. Machado de Assis: na lembrança a culpa do outro;

2.1. “Viagem à roda de mim mesmo” (1885)

Escrito em 1885 e publicado na *Gazeta de notícias* por Machado de Assis, o conto integra a fase final de sua contística. Mestre no gênero e escritor de quase duzentos contos, o autor oscila entre o romantismo e o realismo que mostram o bom leitor e estudioso da narrativa, e criativo ao encontrar nas duas escolas literárias uma maneira fina de lidar com os valores sociais. Os trabalhos realistas que compõem nossa seleta mostram um contista maduro e um homem crítico do seu tempo e interessado no incomum. Observador da sociedade carioca o autor conseguiu perceber na memória um instrumento narrativo que potencialmente faria a própria narrativa, data desta época contos com uma mesma marca: um narrador reminiscente, saudoso, rancoroso, curioso ou que simplesmente lembra.

Quando abri os olhos, era perto de nove horas da manhã. Tinha sonhado que o sol, trajando calção e meia de seda, fazia-me grandes barretadas, bradando-me que era tempo, que me levantasse que fosse ter com Henriqueta e lhe dissesse tudo o que trazia no coração. Já lá vão vinte e um anos! (ASSIS, 2008, p.1885).

Lembrando-se de um sonho de anos atrás o narrador protagonista de “Viagem à roda de mim mesmo” narra um episódio de seu passado sem apresentar a si mesmo, como a maioria dos contos aqui discutidos, o eu não importa, mas sim a lembrança, a reminiscência nos dirigindo ao problema. O intuito não é de excluir o eu, mas dar à memória íntima e pessoal um caráter imparcial, deixando as marcas da pessoa no singular somente nos verbos, criando ilusões de terceira pessoa na apropriação de histórias que ouvira, imaginando e descrevendo momentos que não vivera, para narrar por completo.

O eu do passado nos é sempre presentificado. Seja pelo narrador que cria progressivamente o ambiente propício para tal, como em “Último capítulo”, ou de maneira direta e abrupta: “Há entre os suicidas um excelente costume, que é não deixar

a vida sem dizer o motivo” (ASSIS, 2008, p.358). A riqueza de detalhes, a necessidade de nos fazer sentir, cheiros, sabores, ver cores e coisas procura criar sobre o leitor interlocutor, a exatidão e completude da narrativa em terceira pessoa. O mais importante deste recurso é que a riqueza de detalhes engana o próprio narrador, enquanto tenta nos enganar.

Quando pensamos na narrativa em primeira pessoa, sabemos de seu limite, ou seja, aquilo que não se enquadra. No entanto, o narrador em primeira, que presentifica os detalhes, esquece-se de sua posição limitada sobre o passado e detalha e descreve aquilo que não viu e que não pode lembrar: a imaginação toma lugar. Importante mencionar que, como em toda história bem contada, é o modo como a memória acontece que transforma a narrativa em verdade ou mentira, que transforma lembrança em imaginação e esta em passado real.

No que tange à narrativa de memória, estes três contos seguem problema contrário à “Missa do galo” e *Dom Casmurro*. Aqui não há dúvidas, trata-se de uma memória bem sucedida e segura. Percebemos que Machado de Assis mantém dois *eus* em seu fluxo narrativo memorialístico. Aquele que escreve no presente do indicativo ou pretérito mais que perfeito, e narra do agora, que fala somente no presente. E o outro que permanece em movimento no passado para que o eu no presente possa acompanhá-lo. O escritor procura, muitas vezes, criar uma narrativa de enquadramento, mas o eu do presente, aquele que narra e vive um presente tranquilo, esconde-se no passado, não sabemos nada sobre o presente dos narradores. Nos contos discutidos aqui, ou em outros como, “Conto de escola”, “Singular ocorrência”, “A desejada das gentes”, “Missa do galo”, a figura do personagem, mesmo que narrador e protagonista, permanece em segundo plano, cedendo lugar para o conflito.

O ano é 1884, o narrador contava vinte e cinco anos e era bacharel recém-chegado à província do Rio de Janeiro, onde conheceu a viúva Henriqueta. Tendo em poucos dias caído de amores, decidiu que com esta se casaria, mesmo sabendo da promessa da viúva de não mais contrair matrimônio. Depois de meses de aproximação decide, na condição de namorado, falar a Henriqueta: planeja, ensaia e vai; no entanto perde a coragem e se despede odiando a si mesmo. O conflito reside na condição de covarde e temeroso, que vê em si mesmo ainda no momento do acontecimento, o que

posteriormente justificará com a tese de que existem dois de nós, um fac-símile de cada um.

(...) Achou entre os groenlandeses a opinião de há no homem duas pessoa iguais, que se separam às vezes, como acontece durante o sono, em que uma dorme e outra sai a caçar e passear. (...) O testemunho egípcio (antigo), segundo Maspero, é mais complicado; criam os egípcios que há no homem, além de várias almas espirituais, uma totalmente física, reprodução das feições e dos contornos do corpo, um perfeito fac-símile. (ASSIS, 2008, p. 240).

A ideia de outro tomando nosso lugar parece cômica, mas é comum encontrarmos nesta invenção a razão para nossas ações sem sentido. Plácido, nome que sabemos através de um sonho seu, não é diferente. Saíra resoluto quanto ao pedido de noivado: “Tinha o plano feito de desposá-la, tão certo como três e dois serem cinco. Não se imagina a minha confiança no futuro” (ASSIS, 2008, p. 238). A entrada no passado é imediata, e a ausência de rodeios para a narração do passado, apresenta uma atividade rememorativa completa, sem as marcas de busca pela lembrança. Associado a isto está a ausência de informações sobre seu presente, não há nenhum rastro de esquecimento (RICOEUR, 2007), nenhuma pista que possamos seguir, ele somente se deixa conhecer pela escolha do conflito. Não ter pedido a mão de Henriqueta, parece-nos desimportante, mas foi significativo para o rumo de sua vida. Imaginamos que não tentara novamente, perdera o contato com a viúva, que pode ter se mudado, recusado receber suas visitas, pedida em casamento naquele mesmo dia, ou o narrador tenha decidido dar fim a empreitada.

Sabemos que a recordação data de vinte e um anos, tempo suficiente para que o esquecimento aconteça e novas lembranças tomem lugar, no entanto, a escolha desta específica lembrança mostra a frustração que o tempo não fora capaz de apagar, mas diferente de “Papoulas em feltro negro” de Lygia Fagundes Telles, o ressentimento é consigo, como se depois daquele encontro ele e Henriqueta não tivessem mais se visto e a oportunidade de declarar-se tenha passado para sempre. A recordação do episódio Henriqueta talvez seja somente a representação daquilo que não fora capaz de fazer em vários momentos e distintas situações, uma vez que não sabemos nada que nos diga o contrário.

As marcas de personalidade do personagem principal oferecem pouco, e o recorte feito ainda menos, de tal modo que dele só conhecemos uma pequenina parte da vida, que não nos permite saber se voltara a encontrar Henriqueta, se chegara a deputado, ou se a curiosa experiência do fac-símile tornara a acontecer. O conto é o compartilhar de um pedaço de memória, relato de uma experiência frustrante, mesmo depois de duas décadas. As impressões de memória, guardadas nos verbos, possuem um caráter de verdade difícil de contestar, mas fácil de duvidar por ser memória tão bem sucedida depois de longo prazo de tempo. Seu momento de dúvida é dado não à lembrança, mas à experiência do fac-símile, quando afirma não ter certeza: “pela minha parte, alucinação ou realidade aconteceu-me quando criança um caso destes (...)”. (ASSIS, 2008, p.249) Nas duas conversas com Henriqueta, presentificada em detalhes, ele admite pequenos esquecimentos, mas sem interferência aos detalhes até então dados à memória.

creio que sorri e dei de ombros. (...) pareceu-me, lembro-me somente (...). Achei-lhe os olhos tão irados ou tão aborrecidos, não sei bem, lá vão muitos anos... Que era mesmo? Lá se vão vinte e um anos; não me recordo o que era; lembro-me que contei com todas as variantes (...). (ASSIS, 2008, p. 240, 244).

Embora Plácido não diga, ele e Henriqueta não tinham envolvimento romântico, provavelmente ela nem tivesse certeza do interesse do rapaz, pois dava a ele e aos outros o mesmo tratamento. Ao se referir à Henriqueta, o narrador sempre usa o condicional, e verbos no pretérito imperfeito que funcionam duplamente: como incerteza da lembrança e do comportamento de Henriqueta. Os encontros costumavam acontecer em ocasiões sociais como bailes e jantares oferecidos por famílias conhecidas. Dada a lembrança presentificada em detalhes, diálogos, vestuário, datas e horários, podemos assumir que o jovem e a viúva não conversaram intimidades, assuntos românticos ou metáforas da natureza, tão comum nos cortejos do tempo machadiano, pois, se assim tivesse acontecido, o narrador teria nos contado e procurado no diálogo algo que justificasse sua falta de coragem.

A figura de Henriqueta é uma incógnita. Embora a personagem seja mencionada por todo o conto, não lhe é dada voz, não conhecemos o perfil da viúva, seus *hobbies*, familiares ou o falecido marido, absolutamente nada nos é dado a saber. Machado

costuma fazer das personagens femininas um ponto de suspense, fazendo com que seja mencionada por outros, com que tenhamos várias opiniões e antes que ela seja trazida ao texto. Ele conta uma anedota de seu passado para que tenhamos algum conhecimento e expectativa, mas gosta de deixar na figura feminina a ambiguidade. Não fechar sua personalidade em um conjunto de características é um recurso narrativo de possibilidades e reviravolta.

Na narrativa curta, a anedota funciona como atalho para que possamos entender e acompanhar a história, sem explicações por parte do narrador, como em “A última receita”, “A desejada das gentes”, “Águia sem asas” e outros. Mas “Viagem à roda de mim mesmo” é narrativa sob o controle de narrador personagem e este nem sempre é generoso. Plácido não nos narra o momento completo nem tem a tentativa de completude, mas conta somente aquilo que ele acredita ser importante para a história, e a total ausência de outras vozes impede a possibilidade de conferência: “À sua disposição o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha; e, portanto, vê a estória daquele ponto que poderíamos chamar de periferia nômade.” (FRIEDMAN, 2002, p. 11). Acreditamos que Machado fizera da narrativa de Plácido um reflexo de sua ação e comportamento que não nos daria a conhecer de maneira direta.

A juventude possui destas loucuras, paixões fortes e efêmeras que se vão, dizemos isto não somente lembrando o conselheiro Aires, Bento Santiago ou Brás Cubas, os senhores mais populares. Esta é uma experiência possível de acompanhar em todo o trabalho de Machado de Assis, especialmente aqueles nos quais o romantismo pega a pena para logo entregá-la nas mãos do realismo, que mesmo na chamada primeira fase, traz fortes doses de sua fase madura, tanto no trabalho de representação da realidade mesquinha e hipócrita ou na psique dos personagens que num *zaz-trás* abandona o ardor do amor e sucumbe à doença do ciúme, como Felix de *Ressurreição*.

Não gostamos de rotular Machado e separar a sua produção em gavetas, o que deve ser feito somente a princípio e em sentido organizacional. A beleza de sua obra reside na sobriedade, lucidez e talento que o escritor demonstrou por toda a carreira. Acreditamos que a ironia fina, o olhar crítico sobre o indivíduo, e os conflitos sociais tão fortes na fase realista já estavam presentes e potentes nos romances da primeira fase de seu trabalho, parafraseando Casmurro, a Capitu mulher já estava na menina de

matacavalos. A matéria memória é preciosa nos contos do final de sua carreira, porque o autor percebeu na experiência no tempo uma aliada da qual a juventude não dispõe. A atividade rememorativa torna possível uma visão mais completa do passado, porque está afastada do acontecimento, e da impossibilidade de retorno ao passado para correção, do que hoje se entende como engano, criando narrativas como “Viagem à roda de mim mesmo”, na qual a tentativa de reviver uma experiência pode ser catártica, ou inquisidora, uma vez que narrativizar a experiência é a intenção de chegar à sua essência, compreender o que de fato foi, ou deixou de ser, como a viúva.

Henriqueta não era uma mulher fácil de ler, parecia forçar um novo assunto ou um tema mais alegre quando Plácido notava seu enfado. Às vezes parecia transparecê-lo de propósito, outras parecia gostar do rapaz, o narrador não era capaz de ler seus sinais, talvez dado a sua ingenuidade de rapaz, que não sabemos ter conhecido a Vênus ou ter vivido qualquer namorico no interior da província. Nosso desconhecimento sobre o passado anterior ao acontecimento impede que tracemos um perfil para a memória de Plácido. Resta-nos supor a partir da memória os sucessos seguintes às duas tentativas frustradas de declaração. Sabemos que, independente da enigmática mulher, a experiência de narrador não podia ser muita, mesmo que ele a tivesse, isto porque a narrativa mostra um rapaz indeciso e desorientado em relação aos sinais femininos. O recorte feito pelo narrador oferece um momento sem passado e de futuro desconhecido, como a fotografia na qual Cortázar (1993) viu o similar imagético para o conto, fragmento de um instante, pela narrativização ou captura visual de um momento, com intuito de permanência, tentativa de driblar o tempo.

Parece triste imaginar que vinte anos depois Plácido ainda esteja a ruminar um acontecimento de juventude. Imaginamos que o dissabor seja dado em função da experiência diária, sempre que alguma coisa nos escapa das mãos pensamos como teria sido se isto não tivesse acontecido, sensação que aumenta com as frustrações do presente, Plácido abdicando do seu presente na narrativa da lembrança sugere a ausência de um presente que lhe agrada. A representação da lembrança se dá de forma muito eficiente, como se ele tivesse revisitado todas as recordações que dizem respeito à Henriqueta. O rastro do esquecimento característico daqueles que narram a lembrança é substituído, na narrativa, pela frustração com o passado e provavelmente com o presente. Na falta de intimidade, com o narrador e os personagens do texto, se faz necessário ler e analisar a recordação de “Viagem à roda de mim mesmo” aproximando-

o às nossas próprias frustrações do passado, dando validade à ficção, eloquência sobre o real.

Quando abordamos o conhecimento direto das pessoas, um dos dados fundamentais do problema é o contraste entre continuidade relativa da percepção física (em que fundamos nosso conhecimento) e a descontinuidade da percepção, digamos, espiritual, que parece frequentemente romper a unidade antes apreendida. (CANDIDO, 2011, p.55).

A forte tentativa do conto é a presentificação dada na construção linguística de presente ou passado recente, na visualidade da expressão facial, no diálogo transcrito minuciosamente, etc. A decisão de Plácido é recriar a experiência original, mas a partir da atualidade, de um ponto do presente, onde se cria a ilusão de presentificação completa para driblar o passado e encontrar na rememoração a experiência original. Antonio Candido (2011) em “A personagem do romance” diz não sermos capazes de abranger a personalidade do outro com a mesma unidade que abrangemos as características externas, no conto o caminho é inverso, conhecemos o narrador protagonista com sua própria voz, do íntimo para o exterior. Neste conto, o esquivo narrador não nos dá a conhecer sequer suas características externas, nós o conhecemos somente através de uma experiência de Henriqueta. Plácido toma de seu interlocutor, leitor, instrumentos que nos fariam chegar mais próximo do acontecimento vivido.

A sensação de intimidade é ilusória, para acompanhá-lo precisamos identificar sua lógica, pois o personagem de ficção possui uma lógica de ação criada pelo autor, está tecido com início, meio e fim conhecido, talvez não por nós, mas ainda sim conhecido. Acompanhar o fio narrativo de Plácido é perceber nas ausências uma falha na sua atividade rememorativa, ele tem certezas demais, e não coloca os acontecimentos sob suspeita; ora, a tentativa de compreensão de evento passado só é bem sucedida, quando à memória é permitido errar e manipular. Tentar encontrar a razão para sua falta de coragem ou o abandono do amigo doente, sem examinar a figura de Henriqueta e os cavalheiros que também a cortejavam, significa não fazer uso do tempo a seu favor, é adaptar a lembrança a uma memória que se cristalizará.

2.2. “Último capítulo” (1883)

Os acontecimentos e as figuras que povoam o romance de Machado remetem a uma estrutura social que sabemos assimétrica e injusta; esta, por sua vez, não foi só espelhada pelo narrador, mas trabalhada, estilizada e julgada à luz de certos critérios (...). Os juízos de valor expressos ou sugeridos no corpo da narração pertencem à história das ideias e das mentalidades, uma história de longa duração. (BOSI, 2003, p. 168).

Alfredo Bosi (2003) dedica-se em *O enigma do olhar* a entender a face aparentemente indecifrável do texto machadiano, que embora não tenha feito de sua obra uma cruzada contra a sordidez e hipocrisia social, como Lima Barreto, expõe em notas ácidas o comportamento medíocre e torpe aceito e resguardado socialmente. “Último capítulo” está ao lado de “Rei dos caiporas”, “Ernesto de Tal”, “Capítulo dos chapéus” e tantos outros que abordam de maneira tragicômica a condição social do pobre e a tentativa de ascensão, de maneira decidida em função de um objetivo, ou simplesmente por desejo.

Apelidado de caipora é o sujeito que anda na terra sem a ajuda que viria de musas, deuses, destino, ou qualquer força superior à humana, a qual Machado tenha responsabilizado pelos acontecimentos, com preferência pela mitologia romana, dada suas leituras de Ovídio e Horácio. Aqueles a quem as musas não amadrinham, mas atrapalham são chamados caiporas. Palavra bem brasileira e com raiz folclórica, mas diferente da caipora das matas cantada e contada no interior de São Paulo, este adjetivo é para sujeito sem sorte, azarado, esquecido por deus e abandonado pelo mundo, ou no mundo, como é o caso de Matias Deodato de Castro Melo, narrador, protagonista e iminente suicida. Este conto inicialmente publicado 1883 na *Gazeta de notícias* está na lista dos excluídos por Machado na edição e reedição de contos e que recebeu pouca atenção da crítica. Representativo de uma classe social que ansiava por espaço na alta sociedade, mas sempre via seus planos frustrados, o conto narra as desventuras que levarão Matias a dar cabo da própria vida.

Mesmo que a crítica social, representada pelo caiporismo do texto machadiano, seja um ponto importante deste conto permaneceremos com nosso objetivo e

discutiremos a memória e as nuances que o narrador faz questão de contar. O conto é uma espécie de *flash back*, e assim como levantamos argumentos em defesa do que pensamos, o narrador usa a memória para se fazer entendido, justificar a decisão. Quando discutimos um ponto de vista tendemos a procurar um ponto fraco na argumentação e contra ele bater; quando o argumento é a memória individual, desmerecê-lo significa fazer o mesmo com a experiência, caráter de minhadade⁶ da lembrança. Nossa análise não irá desmerecer a experiência do narrador, mas confrontá-la. Matias em idade de cinquenta e um anos decide se matar e para responder as perguntas que o gesto faria surgir, escreve uma carta, cujo texto é o próprio conto.

Ele resume sua vida em acontecimentos ruins e frustrantes, por conta da má sina, que não lhe permitira alcançar seus objetivos e por isto decidira dar fim à caiporice. Neste conto, a memória acontece por *anamneses*, a recordação foi feita à exaustão. A narrativa está comprimida e condensada, submetida ao tempo e segue na esteira de Cortázar, segundo o qual, o conto parte da noção de limite, porque tem um limite físico e neste ponto comparável à fotografia “que bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação” (CORTÁZAR, 2011, p.151). Neste conto existe uma meta-limite, a escrita da carta suicida e o conto dispõem da mesma razão temporal.

Matias poderia ter escrito a carta com antecedência, preparado um cenário, como em “Óculos de Antão”, mas não o fizera, o que denota decisão repentina, mesmo que o passado tenha sido muito arrazoado. Os contos citados como exemplos de caiporas trazem a mesma ideia, suicídio como resolução dos problemas. Tomar a própria vida na situação destes personagens e especialmente a de Matias não se trata exatamente de fuga, mas sim, de tomar as rédeas de sua existência, tapear a musa algoz. A experiência de vida mostrava que não adiantaria tentar, as empreitadas foram perdidas sem que nenhuma vitória fosse alcançada, pois o diploma de bacharel em direito não é contado assim: “Não me digam que isto foi uma exceção na minha vida caipora, porque o diploma acadêmico levou-me justamente a coisas mui graves.” (ASSIS, 2008, p. 358).

⁶ “A esse respeito, pode-se caracterizar a escola do olhar interior por uma denegação do distanciamento por meio do qual se pode, no vocabulário de Husserl, distinguir o noema, o “que” lembrado, da noese, o ato de lembrar-se, refletido em seu “quem”. É assim que a minhadade pôde ser designada como o primeiro traço distintivo da memória pessoal. Essa aderência tenaz do “quem” ao “que” é o que torna particularmente difícil transferir uma lembrança de uma consciência para outra.” (RICOEUR, 2007, p. 136).

As “coisas” não foram descritas e por isto nos despertam curiosidade, uma vez que não sabemos como Matias ganhara a vida depois de órfão, apenas que não tinha amigos e provavelmente vivia de favores dos frequentadores da paróquia onde fora sacristão.

Conhecendo a figura do agregado na sociedade brasileira, com *Ao vencedor as batatas* (SCHWARZ, 2011) e *Raízes do Brasil* (2003), de Sérgio Buarque de Holanda, percebemos logo que Matias vivera esta condição logo aos dezesseis anos. A figura do agregado, característica das sociedades latino-americanas, traz-nos ideias e situações pouco felizes e difíceis, uma vez que moradia e alimentação são pagas como favores. Com submissão que não pode ser negada, pois seria ingratidão: entre o senhor e o agregado estabelece-se uma relação de dever moral. A figura do agregado não fora muito abordada por Machado na contística, a condição especial de débito, a realidade do agregado e a generosidade daquele que agrega demandam tempo para ser descrita, porque o autor quer extrair aquilo que a sociedade quer manter oculto, razão pela qual esta figura fora mais abordada nos romances. Sabemos tão pouco do caráter do personagem que é difícil conjecturar sobre o que para Matias seria “mui grave”.

Helena e José Dias são os mais famosos agregados da obra machadiana e não compartilham dos mesmos valores. Enquanto Helena padecera até a morte para não provocar alvoroço na sociedade fluminense, o outro não se importou em contribuir para que uma promessa a Deus fosse quebrada se resultasse na felicidade da ascensão social, com viagem à Europa. No romance, é possível estabelecer um perfil, dado pela descrição de caráter, da qual se vale muito Machado, ou da narração de episódios para fazermos nossa própria avaliação do personagem. Dos anos que nos escondem o narrador, só sabemos que foram todos caiporas, que todas as tentativas foram frustradas e que o diploma não lhe dá orgulho.

Talvez seja possível excluir dos atos “mui graves” aqueles violentos, por não fazer o gênero de Machado, que preferia explorar a torpeza das ações humanas de maneira diferente, como sugere o texto bíblico que diz ser do coração que nasce o pior. Os gestos e pensamentos violentos são mais sugeridos do que realizados. Traições, homicídios, suicídios e depravação sexual permanecem no oculto da mente. Machado reconhece que a sociedade não se emancipa de conveniências, não é fácil abandonar hábitos que, certo ou errado, são úteis. Sob este prisma, em que a ação nem sempre se justifica pra além da repetição, escravidão, infidelidade e a relação do favor emergem

no texto. Machado costuma ser criticado por não ter se posicionado claramente, por não expor seu ponto de vista político; mas ele o faz de forma sutil, atuando sobre o papel da não representatividade: ali onde a realidade é ela própria entrecortada por relações de poder explícitas, onde os indivíduos já estão distribuídos em uma hierarquia dobrada sobre si mesma, ele mostra uma realidade ácida o suficiente para trazer à luz todo o vazio que existe entre aquilo que falamos e fazemos e as verdadeiras razões, que nunca se pronunciam.

Ao contrário de seus colegas fundadores da Academia Brasileira de Letras, Machado de Assis não era voz representante de nenhuma classe social, chegara a sua posição pelo talento. Não fora a voz do escravagismo, do império, do nacionalismo, do indianismo ou do catolicismo; representar ismos significa coletividade, colocar-se na posição e situação de nós, quando o que ele fez foi lançar olhos sobre o eu, experiência e individualidade – Machado faz uma fenomenologia de seu tempo, procurando uma razão que nos movimenta, uma espécie de essência em nossas atitudes. Importava-se tanto com o leitor que queria ele e somente ele. Não uma classe social, não um ideal. Este aspecto é que o fez passar despercebido pelas vozes da tradição. Porque o texto fora escrito para um *eu*, não importa que *eu* é este.

Colocar o eu em evidência é perceber que a casta moça colocou-se na posição de prostituta ou amante para entender o gesto, o rubor das faces, a sensação de perigo. É perceber que o senhor de escravos, o aristocrata, o escravo, o pobre e o agregado, compartilham da mesma visão, mesmo em diferentes posições. Aquele que já é senhor quer mais, enquanto o outro almeja a posição do senhor, ambos olhando coisas e pessoas como objetos a possuir. Com isto o autor mostra que a experiência individual, o desejo, é aproximador de pessoas que a situação social ou destinos da vida separavam. Talvez tenha sido a resposta de Machado ao mundo à sua volta, com narrativas e histórias individualmente eloquentes, dando voz a José Dias, ao professor Rubião, ao louco Quincas Borba, a mulheres como Helena, Capitu, Sofia e ao pobre caipora Matias, pessoas e grupos sem representação social.

Confabular sobre o que a condição social leva um indivíduo a fazer não era novidade nem nos tempos de Machado, “as coisas” às quais Matias somente se refere tem intuito de instigar nossa imaginação. Se não é possível saber o que fizera o narrador, é possível aceitar suas palavras e entender que o diploma veio fadado,

marcado pela má sina e sorte. Apostou na fuga, talvez mudando de ares conseguisse despistar o caiporismo e pudesse seguir adiante, mas este montara o jumento e o seguira. As empresas que valiam a pena perdia e as que valiam pouco conseguia ganhar, mas não recebia em dinheiro e decidiu voltar à capital. Justificar o suicídio parece ser somente um motivo, o outro parece ser a procura de empatia. O narrador personagem nunca tivera um amigo íntimo, alguém com quem pudesse compartilhar a própria experiência.

“Último capítulo” é um tipo de conto que atravessaria as décadas para no século XX ser chamado de conto de personagem, teoricamente, já que Machado coloca nestas poucas páginas quase todos os tipos que os teóricos do conto tentarão separar. Matias Deodato é personagem narrador, portanto tudo que vemos ou sabemos é por seu intermédio e em sua função, no entanto Machado não optara por colocá-lo em um conflito, mas em vários. O autor fluminense dissera que se o conto tem uma qualidade é ser curto, criar conflitos, no plural, não deixa tempo para análises psicológicas por parte do narrador que entrega a nós esta incumbência. Contos de conflito costumam definir o acontecimento, que se desenrola criando reações, que neste caso refletem no narrador protagonista. Fábio Lucas em *O conto no Brasil moderno* (1983) diz que os contos de personagem, introspectivos e nascidos da pena machadiana, tendem a um reduzido espaço físico, para que a atividade seja dada de fora para dentro. Matias não se move, ele está sentado escrevendo as páginas que agora lemos. O movimento é do presente em direção ao passado, uma vez que a atividade rememorativa é bem sucedida e organiza a narrativa de maneira completa e bem próxima da realidade.

A *anamneses* é clara quando aos cinquenta e um anos de idade, tranquilo e escrevendo a carta suicida, ele recorda e descreve o episódio da infância no qual afirma ter tido início o caiporismo:

Tinha sete para oito anos, embalava-me na rede, à hora da sesta, em um quartinho de telha vã; a rede, ou por estar frouxa a argola, ou por impulso demasiado violento da minha parte, desprendeu-se de uma das paredes, e deu comigo no chão. Caí de costas, mas assim mesmo de costas quebrei o nariz, porque um pedaço de telha, mal seguro, só esperava a ocasião de vir a baixo. (ASSIS, 2008, p. 358).

O narrador depois de perceber episódios de má sorte inventariou seu passado até descobrir na infância o primeiro golpe de revés, embora pareça divertido para os ouvintes. Anos depois viria a falecer o pai, a mãe e o cônego deputado, ou seja, todo o círculo que o protegia, mas Matias fala com egoísmo dos falecimentos porque lhe trouxeram infortúnios: “Meu pai (...) morreu pobríssimo, e minha mãe não lhe sobreveio dois meses. O cônego Brito (..) acabava de sair eleito deputado (...) mas cinco dias depois de chegar morreu. Vão vendo a ação constante do caiporismo”(ASSIS, 2008, p.359), o problema é como as mortes o afetaram. No conto, ou carta suicídio, a única nota de afeto e carinho desinteressado é ao filho que nascera morto. Matias parece ter deixado de lutar contra o caiporismo, e a ausência de afetos é justificada pela ausência de pessoas em sua vida. Não cultivara amizades ou amores, e segundo ele, era tudo em razão da sorte que lhe vinha puxar o tapete.

Embora a urgência da escrita não permita detalhes de descrições físicas e de espaço, cada minuto de seu passado fora esquadrihado. Para entender o que fizera de errado ou se eximir da culpa, como no episódio da viúva. Envolvido com certa viúva, Matias falava aos amigos das cartas de amor recebidas por ele e as ofereceu à leitura dos colegas, o que provoca a traição da viúva e do amigo leitor das confidências. Matias não agiu com ingenuidade, ele queria se gabar do namoro que em breve chegaria ao matrimônio, a rapidez com a qual narra o acontecimento nos deixa sem conhecimento do espírito da namorada e as razões que a levaram ao relacionamento e rompimento. Pode ser que fosse mais velha, ou tivesse medo de envelhecer antes que pretendente melhor aparecesse, ou o amigo de Matias tivesse visto nela espírito frívolo e ameno, destes que se deixam levar pelas palavras mais bonitas, ou mesmo tenham verdadeiramente se apaixonado. O que sabemos é que o recém-formado advogado não lutou pelo amor ou casamento rentável, parece ter desistido da empreitada quando percebeu o avanço do outro.

Na capital logo fez parceria com o colega de curso Gonçalves, “era o espírito menos jurídico, menos apto para entestar com as questões de direito. Verdadeiramente era um pulha. (...) Mas compensava essa qualidade inferior com certa lucidez, com a presteza da compreensão, (...) com a facilidade de expor.” (ASSIS, 2008, p.360). Gonçalves e Matias continuaram a firma e o último conheceu Rufina, a filha de um cliente com quem se casou. O narrador não especifica o tempo da morte da esposa, por isto não sabemos quanto tempo Matias vivera sozinho e isolado em casa. A descrição

da esposa é feita muito caprichosamente por Machado de Assis, porque o narrador soa cômico sem ser desrespeitoso com a alma da falecida:

“Era boa por apatia, fiel sem virtude, amiga sem ternura. Um anjo a levaria ao céu, um diabo ao inferno, sem esforço em ambos os casos, e sem que, no primeiro lhe coubesse a ela nenhuma glória, nem o menor desdouro no segundo. Era a passividade do sonâmbulo.” (ASSIS, 2008, p. 360).

O casamento não acontecera por amor, de nenhuma das partes, mas por conveniência. Pois para um advogado a solteirice não era bem vista e a jovem para satisfazer a vontade do pai. Rufina engravidou, mas o bebê nasceu morto, vítima do caiporismo, a vida seguiu sem arrufos nem sentimentos que somente a morte da esposa trouxera. Quando a morte levava a última pessoa de sua vida, Matias novamente se comportou com egoísmo ao direcionar o acontecimento a si mesmo, porque “com ela podia desafiar o olhar oblíquo do mau destino. A felicidade estava nas minhas mãos, presa, vibrando no ar as grandes asas de condor, ao passo que o caiporismo semelhante a uma coruja, batia as suas na direção da noite e do silêncio.” (ASSIS, 2008, p.362). Embora a morte lhe tivesse mostrado que a falta de presença da esposa era uma qualidade, ainda não há amor, Matias é egocêntrico. Mas em um assalto de febre vai à procura dos objetos de lembrança da finada, gesto comum àqueles que estão em luto, e para sua surpresa, encontra nos guardados cartas de Gonçalves, que do conteúdo nada sabemos, mas que parecem ter excedido o flerte, pois a possibilidade do casamento de Gonçalves trouxera a Rufina enfermidade que Matias associa a sua morte.

Friedman (2002) chama atenção ao fato de que o narrador em primeira pessoa, mesmo não desfrutando dos privilégios do onisciente, pode conversar com outros personagens, dando-nos à saber sobre seus pontos de vista, como acontece em “A confissão de Leontina”. A ideia de Friedman é colocar o leitor em uma posição mais segura, menos dependente da escolha narrativa do narrador-testemunha. Matias e Plácido narram de um ponto do presente. Matias sente muita frustração e raiva, que é até possível que a decisão do suicídio não seja motivada pelas frustrações trazidas pela memória, mas pelas decepções que o futuro promete. Meio século de vida nos é contado em cinco páginas. Tudo assim, em um piscar de olhos, o texto suicida parece mesmo o inventário de uma vida de desventuras, mas sem a tradicional frase a “fulano deixo”. O narrador omite sua pessoa, mesmo que seja sua memória a matéria narrada,

pouquíssimo sabemos sobre suas preferências, suas descobertas, quem ele era e o que almejava. Este eu só nos permite saber, aquilo que acredita ser o suficiente para justificar gesto tão bruto e extremo.

Citamos a elaboração narrativa porque entendemos que seja parte do processo rememorativo e de convencimento intentado pelo narrador. Embora tenha retornado com muita frequência, Matias não parece ter colocado no papel as experiências, no máximo, verbalmente compartilhado com Gonçalves ou outro alguém sobre o caiporismo que comumente lhe sobrevinha. A escolha vocabular não é feita por acaso. A seleção de palavras busca certa interação com o leitor, tende a colocar este na posição de interlocutor ativo; o narrador nos responde perguntas que não fizemos para nos induzir a caminhos previamente traçados. John Gledson em *Machado de Assis: Impostura e realismo*, ao falar de *Dom Casmurro*, lembra que Machado adquiriu conhecimento íntimo e instintivo das reações de seus leitores, sabia como manter a atenção e desviar do assunto ou matar nossa curiosidade. “O resultado é um livro delicioso e, de uma forma que não é fácil definir, comovente; porém esse deleite e essa comoção também fazem parte do plano e podem anuviar o julgamento.” (GLEDSON, 1991, p. 19).

O crítico britânico acredita que questionar o narrador não era prática comum no século XIX, por isto, agora o narrador machadiano está há algumas décadas sob suspeição. Percebemos que este novo olhar é dado aos acontecimentos globais do século XX, duas grandes guerras mudaram a relação da humanidade com o narrar, o testemunho, história contada e marcada pela individualidade, mesmo que com o olhar sobre o outro. O caráter de verdade que a narrativa em primeira pessoa gozava deixou de o ser, agora é influenciada pela condição do eu leitor: “cada vez que leio *Dom Casmurro*, fico de um lado diferente, antes o Bentinho, agora Capitu.” (TELLES, 1980, p. 99). E mesmo que o narrador não esteja sob suspeita, a narrativa proveniente da memória está. Para Adorno em “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2003) o narrador é nossa conexão com o texto e vínculo com a realidade, mais do que ser nossos olhos e ouvidos, a proximidade se dá porque narrar é atividade humana única e tão somente, independente do estilo, do tempo, e da orientação teórica do discurso, somos a única espécie sobre a terra a articular nossa experiência, através do tempo, por meio da linguagem.

Matias ao compartilhar sua memória, recortada e tendenciosa, age como qualquer um de nós, narrativizar é também escolher uma perspectiva. O descrédito não é dado à lembrança porque a memória é falha, mas antes, àquele que narra, pois conhecemos o poder de manipulação daquele que é dono do discurso. Matias talvez não fosse abençoado pelas musas, mas ninguém o fora gratuitamente, Ulisses, Aquiles, Hércules, eram criaturas apaixonadas pela existência e os revezes só funcionavam como impulso, mesmo que todo o Olimpo estivesse contra. A tentativa de nos sensibilizar, inventariando suas lembranças ruins, só é bem sucedida se esquecermos das nuances da personalidade do narrador que se nomeia, mas não se deixa conhecer. Para Ricoeur (2007)⁷, a suspeição é dada no aspecto psíquico sem que haja, necessariamente, interferência direta do dono da recordação, e em coesão com os estados de consciência, coletiva ou individual, o que em nosso caso, significa acompanhar a narrativização da lembrança em suspeição, sem atribuir valor ao que é dito, com intuito de verificar a estabilidade daquilo que é dito. O que fazemos comumente através da linguagem, já que a imaginação não pede permissão para ser acionada.

2.3. “Uma por outra” (1897)

Este conto, publicado no ano de 1897, completa a longa lista da contística de Machado que permanece desconhecida. “Uma por outra” mantém as mesmas razões rememorativas dos contos anteriores: frustração e mágoa. Um Machado que gostava de presentificar o passado como técnica narrativa, com pretérito imperfeito, com criação de imagens e, neste caso, pretensa transcrição exata de diálogos. Aqui esta técnica nos aproxima da experiência original, o que seria difícil de conseguir somente com pretérito imperfeito ou pretérito mais que perfeito. Ao colocar seu interlocutor mais próximo do narrado ele conecta experiências, mantendo viva a lembrança.

O narrador faz companhia aos leitores, assemelhando-se ao espetáculo de teatro quando na primeira cena alguém aparece para explicar o conflito e depois de cada ato

⁷ Ricoeur (2007, p. 134 a 137), discute dois pontos do trabalho de Maurice Halbwachs: Lembrança individual e coletiva, para explicar a suspeição narrativa.

para confabular com a plateia. O narrador, no presente de seu próprio passado, coloca-se frente a frente com seu antigo eu. Com *reminders* ou reminiscência, a estratégia é presentificar ao máximo, dando-nos a falsa impressão que se trata de presente: “Antes de acabar o espetáculo, desci a escada, quatro a quatro, e vim colocar-me no corredor, defronte do camarote de Silvia”. (ASSIS, 2008, p. 361). Acontecido pelos anos de 1860, o agora tabelião de um município do Ceará relembra um episódio de sua juventude, quando estudava matemática no Rio de Janeiro, capital da província. Com idade de vinte anos, o jovem avistou uma moça no teatro e por ela se apaixonou logo no primeiro instante, verdade é, que quando seguimos na leitura a lembrança não lhe causa alegria e não nos cria ilusão quanto ao episódio, segundo ele toda a impressão do momento foi dada pela ausência de companhia, o romance que acabara de ler e por ser a peça de teatro lírico.

A lembrança vem sem afetação, o tempo não transformara o momento em algo mais significativo, a primeira página parece mesmo dizer que fora coisa de garoto, cera mole na qual facilmente se faz impressão. A matéria se apresenta como romanesca, e na dúvida entre poesia e prosa escolhe a última por combinar mais com o ofício ao qual se dedica. Aqui, como em “Último Capítulo”, houve a narrativização completa do passado, deixando o aspecto oral para virar texto, os dois possuem maior trato discursivo, mais aresta e atalhos para chegar à memória dos personagens, diferente de Plácido de “Viagem à roda de mim mesmo”, que também não se trata de *mneme*.

Tudo o que vos acabo de dizer é vergonhoso, como plano, e dá ideia de uma sensibilidade mui pouco matemática; mas, sendo verdade, como é, e consistindo nesta o único interesse da narração, se algum lhe achais, força é que vos diga o que se passou naquele tempo.(ASSIS, 2008, p. 367).

A recordação acontece límpida e completamente romanceada, tanto na forma, fazendo alusões a textos românticos, quanto na recordação que não toma lugar, mas é plasticamente montada, como se estivesse ainda “tonto” pela figura da mulher que vira no teatro: “e com os uns olhos que eu não pudera ver bem de cima, e valiam, só por si, todas as joias e todas as luzes do teatro.” (ASSIS, 2008, p.361). O entorpecimento do jovem durou dias, conseguiu vê-la, mais uma vez, no teatro e então nunca mais. A forte impressão da mulher elegante em noite romântica e solitária foi o suficiente para que conscientemente impedisse o esquecimento de tomar lugar. O narrador parece ter

trabalho no intuito de preservar a cena, pois a cada visitação a lembrança se torna mais vívida, leva mais uma demão de tinta e permanece. O narrador nos conta que a paixão pela dama do teatro logo foi substituída pela vizinha do morro.

“Aconteceu de manhã. De tarde, não pude vir a casa, jantei com os rapazes. Na manhã seguinte, quando abri a janela...” (ASSIS, 2008, p.362), a atualizao da lembrança é muito forte, não há marca de caça e o esquecimento afeta coisas sem relevância para a narrativa. “Não sei em que belchior de livros”, agora estava apaixonado pela moça que via de sua janela: “No terceiro dia cumprimentei-a c  de baixo, não respondeu ao gesto e pouco depois entrou . Não tardou que voltasse, com os mesmos olhos, se os tinha, que eu não podia ver nada, estirados para mim.” (ASSIS, 2008, p.362). O narrador do presente não parece ver estranhamento na sua conduta no passado, enamorar-se e fazer afirmaoes sobre a amada desconhecida continua, para ele, poético.

O narrador tomado pela imaginao parece florear o passado com inteno de nos envolver e dar razão ou provocar empatia quanto   sua ingenuidade juvenil. O que podemos perceber nos diálogos do conto é que as incertezas existiam mesmo quando o passado era presente, sem que ele se percebesse ou admitisse.

Adivinhei. Há certo sentido na alma dos que amam que faz ver e saber coisas ocultas ou obscuras, como se fossem claras patentes. Cr  Fernandes; esta moça   bela, é pobre, e está doida por mim; eis o que posso afirmar, tão certo como aquele t lburi estar ali parado. – Que t lburi, Josino? - perguntou ele depois de puxar uma fumaça do cigarro. – Aquilo é uma laranjeira. (ASSIS, 2008, p. 364).

Com a reproduo do passado, nos diálogos com os colegas, e por meio destes, o narrador é nomeado e sabemos que Josino possui um caráter de segurança naquilo que vê e, a menos que questionado ou corrigido, como no trecho acima, ele seguir  com a impressão falsa, guardando-a como verdadeira. O estudante de matemática esteve enamorado da vizinha por meses, com acenos de lenços e janelas abertas logo de manhã cedo. Até que precisou viajar para ver o pai, quando, tendo que deixar a cidade sem modo de avisá-la, chegou a chorar durante a noite. O pai tentou fazê-lo bacharel em direito, mas o namoro do telhado o animava a voltar. Do pai não sabemos nada, nome,

idade, estado civil, sabemos sim que Josino relutara e conseguira voltar ao Rio de Janeiro.

Na viagem encontrou uma jovem aspirante a poetisa que viajava com os pais. Ele, que tinha o hábito de fazer poesia com suas experiências, se viu logo encantado e manteve contato com o jovem logo depois da chegada ao Rio de Janeiro. Descobriu que a namorada de telhado se havia mudado, mas não padecera, pois a poetisa passou a ocupar sua atenção. Acreditando-se apaixonado e correspondido, confessou ao mesmo amigo que lhe falara do tífuri: “Oh! não! Nem pensei mais nisso: é outra, e falta só pedir-lhe autorização e falar ao pai. É filha de um negociante. Conheci-a a bordo” (ASSIS, 2008, p. 371). Mas o que para ele era namoro e logo seria casamento, não o era para a jovem. O narrador quer nos fazer crer que a jovem somente se aproveitara da sua influência, para publicar nos cadernos de poesia dos jornais.

Todos os episódios narrados contribuem para aumentar sua volubilidade de rapaz, trazendo menos empatia ao seu relato. As reminiscências, dos dois primeiros episódios de amor, nos fazem crer que o namoro com Estela, a jovem poetisa, é como os outros, acaso da juventude e influência da literatura romântica. A lembrança parece lhe trazer desapontamento somente porque fora ela a abandoná-lo, diferente das outras duas, ou talvez porque com Estela tivera contato, pudera projetar um sentimento e ser retribuído. A memória bem sucedida, de todo o contato com a jovem poetisa, faz crer que o momento tão idílico do passado, foi recriado no presente para que Estela pareça oportunista e maquiavélica. Os vilões do nosso passado, quando alimentados pela raiva e frustração, tendem a crescer. A esta altura o texto já não mostra sua volubilidade, mas, seu sentimento de bom coração em contrapartida ao maquiavelismo da jovem.

O pai de Estela precisou viajar para São Paulo e a família o acompanhou, a viagem foi se estendendo por meses e as cartas rareavam. A jovem lhe enviava sonetos para publicação, mas não lhe escrevia diretamente, somente algumas linhas e nenhum afeto era demonstrado. Quando finalmente decidiu ter com ela, foi avisado que viajariam para o interior do estado, de onde apenas o pai retornaria com a notícia de que Estela se casaria em Piracicaba. Não sabemos se Josino guarda estes rastros materiais do passado, cartas, bilhetes ou jornais, mas a existência deles poderia justificar a riqueza de detalhes e o percurso bem localizado temporalmente.

Estela escreveu-me um bilhetinho de três linhas, com um soneto, para o *Correio Mercantil*. Posto me não falasse em juízo algum da folha, e o meu desejo fosse estrangulá-la, não deixei de escrever quatro palavras de “louvor ao grande talento da nossa ilustre patricia”. Agradeceu-me com um bilhetinho, fiquei sem mais cartas. (ASSIS, 2008, p. 376).

Se a presentificação dos momentos no Castelo, com o pai, ou a bordo do navio com Estela parecem mentirosos do ponto de vista da memória, não o são do ponto de vista narrativo e sim tentativas de manter o personagem vivo, aumentando nossa sensibilidade sobre o narrado. O insucesso ou impossibilidade da presentificação reside em até que ponto a representação é representação do passado.

Não houvera entre mim e esta moça mais que o encontro daquela noite do teatro; mas a circunstância de assistir ao seu casamento, como já assistira ao de Margarida, dava-lhe agora um cunho especial. Estaria eu destinado a ver ir para os braços alheios os meus sonhos mais íntimos? (...) Ao recordar todas essas coisas, sinto que muitas delas era melhor que se perdessem; revivê-las não paga o esforço, menos ainda a tristeza, a saudade, ou como quer que chamemos o sentimento que, sem levar a gente a detestar o dia de hoje, traz não sei que remoto sabor do dia de ontem. (ASSIS, 2008, p. 374).

A sucessão de perdas e danos não parece remeter à tristeza, até este trecho, pois em toda a recordação permanece um ar de comicidade, que assim entendemos por duas razões. Primeiro, nossa situação em um tempo que não permite que namoros de olhar sigam alguns minutos sem *google it*, o objeto do amor ou enviar mensagem de celular, *facebook* e *twitter*. Segundo que a paixão de trazer insônia e levar à escrita de poemas no meio da noite, deixou de abalar nossa alma depois do ultrarromantismo⁸. As paixões imediatas de Josino parecem curiosas, porque mostram um jovem à procura de amor, que vê poesia por todos os lugares. A desilusão dos primeiros amores não é incomum em Machado de Assis, pelo contrário, os romances nascidos da ingenuidade juvenil são os mais perigosos porque marcam a cera e transformam as relações futuras, a exemplo dos personagens Brás Cubas, Virgília, Frei Simão, Bento Santiago e Josino. A

⁸ Embora a individualidade tenha mais a dizer, as paixões na contemporaneidade carecem de mais contato físico do que no citado ultrarromantismo. Ver uma bela moça no teatro, cair de amores, perder o sono e escrever-lhe um poema, não parece real sem que tenha havido algum tipo de proximidade e correspondência visual.

impressão da namorada, que se tornara esposa, é nula. Sabemos ser robusta, apesar de magra e mãe de seus dois filhos. O presente inosso do tabelião com aspirações a poeta faz padecer a ele e a nós. Por que se casara? Por que não esperara que outra mulher lhe viesse furtar o coração e levá-lo a ver tálburi onde havia laranjeira?

O tempo costuma nos oferecer resignação. Como em “Último Capítulo” e “Viagem à roda de mim mesmo”. “Uma por outra” é narrativa ensaiada, muitas vezes rememorada e bem produzida, sem brechas, com o mesmo sentimento de resignação das anteriores. Dizer que se esqueceu de algumas coisas é tentativa de provar seu caráter de narrador fiel à realidade, mas aquilo que diz ter esquecido é sem relevância, já o que importa vem sob o signo de memória/verdade. Mas o narrador esquece-se de que manter o foco sobre si é tendencioso e parece ocultar a impressão dos outros sobre ele mesmo, proteger-se.

O narrador somente desloca a tônica de si mesmo, quando Estela parte para São Paulo. Segundo Alfredo Bosi (2003), esta é a tentativa de abrir caminho para outros episódios, como o das cartas trocadas e poemas dela, publicados por esforço dele. O autor de *O enigma de Machado de Assis* chama atenção ao fato de que a descrição de episódios e desvio de foco, ou para as reações que estes desencadeiam, tentam fazer um retrato moral da parte afetada. Embora ele queira demonstrar, Estela não parece ter sido de todo oportunista, agiu como ele, que, volúvel e displicentemente, trocou uma por outra. Chamamos atenção ao fato de que assim como o jovem Plácido, o narrador Josino não parece ter se declarado para Estela, sua ingenuidade contou como casamento feito aquilo que não era namoro.

A volubilidade do personagem, não da lembrança, traz uma nota cômica ao texto. Este é comportamento que apimenta o conto de enredo “Miss Dolar”, os dois enamorados percebem a conveniência social e financeira de se deixar apaixonar um pelo outro. Em “Uma por outra”, a volubilidade não é calculada, pois a namorada do Castelo parecia ser pobre e mesmo assim Josino apaixonou-se, mas é conveniente como em “Miss Dolar”, conto que inaugurou longa linhagem de amantes inteligentes que Capitu provavelmente encabeça. A volubilidade dos personagens machadianos não está fadada

a um sexo específico ou condição social. Machado validou uma espécie de feminismo⁹ quando ignorou caricaturas, pensamentos supostamente femininos e personagens de costume que fizeram tanto sucesso com Flaubert e Balzac. Dizemos isso porque ainda jovem Machado de Assis percebeu que nossa conduta e tendências são feitas por nossas experiências individuais e não por nosso sexo. A menina pobre Iaiá Garcia e a jovem de “A parasita Azul” espiam pelo muro assim como o fizeram Pádua, José Dias e Palha, todos com objetivos e condutas semelhantes, fazendo o necessário para chegar ao alvo.

“Uma por outra” é a narrativa de um homem maduro, mas o tempo entre o acontecimento e o narrado não parece tê-lo transformado, ou o feito compreender que certamente não houve desilusão amorosa, mas antes, que seus castelos de cartas foram desmoronando por não serem de material sólido. Josino parece permanecer com a marca proveniente da percepção, e a afecção dos tempos de juventude é o único guia por sua memória. Não há rastros de esquecimento porque Josino não permitiu que tempo e experiência confrontassem a recordação. Mas manteve-a ilusória e imaginativa, acreditando ser a verdade ou realidade. Exatamente como o fizera vinte anos antes, quando o passado ainda era presente, porque o protagonista procura, deliberadamente, manter sua lembrança intacta, ou talvez sua ingenuidade de caráter ainda não fora transformada pelo presente.

⁹ Machado não parecia preocupado com discussão de gênero ou igualdade de sexos, mas escolheu não continuar os estereótipos femininos tão fortes da influente literatura francesa. Vale lembrar que a luta contra estereótipos femininos é um importante aspecto da luta feminista.

3.0. Lygia Fagundes Telles: do cheiro da memória

3.1. “A confissão de Leontina (1949)”¹⁰

Já contei minha história tantas vezes, mas ninguém quis me acreditar. Agora vou contar tudo especialmente para senhora que tem sido boazinha comigo e não veio me atormentar como fazem os outros. (TELLES, 1978, p.55).

Esta é Leontina, narradora de um dos contos mais famosos de Lygia Fagundes, que viria a ser um dos expoentes do gênero literário no Brasil. Ousado, o conto dá voz a uma mulher, jovem e miserável, que depois de presa por assassinato conta sua história àqueles que a interrogam. O conto é de caráter memorialístico e Leontina ao invés de descrever acontecimentos relacionados ao crime narra sua vida desde pequena, o que a princípio parece ser um desabafo é na verdade uma espécie de justificativa para o crime que foi cometido sem intenção e totalmente acidental. A narrativa parte do presente do indicativo para o pretérito imperfeito, e apresenta um passado datado, mais ou menos, dez a quinze anos atrás.

A narrativa em primeira pessoa tende, entre outras características, a colocar em evidência a intenção e personalidade do narrador. Embora o narrador onisciente possa nos dizer o que pensa um personagem, é o narrador em primeira pessoa que consegue transmitir efetivamente emoção, ao contrário do outro que somente sabe, este sente; esta sensibilidade, que é também nossa, é transmitida pela verossimilhança da nossa vivência ou que nossa experiência é capaz de entender. A principal diferença dos narradores está na paixão da experiência mais do que no relato da observação, uma vez que o narrador onisciente funciona como ponte entre leitor, história narrada e personagens, mas nunca é o dono da história ou experiência.

Leontina está presa há meses, acusada de ter assassinado o dono de um jornal e recebe a visita de uma senhora, que não nos será apresentada. Um imediato vínculo de

¹⁰ Edição de 1978, revista, mas, sem alterações.

confiança é estabelecido. Trata-se de alguém que não irá condená-la pelo desabafo. Como todo contador de histórias que narra a partir da memória, a jovem conta o quê e como vai lembrando: um nome, imagem ou tema fazem emergir da memória lembranças de outros acontecimentos que vão se conectando por afecção. O caráter de conversa é mantido por toda a extensão do conto, por desconhecimento de outra forma linguística e em função da interlocutora. Como também a sensação de verdade dos acontecimentos narrados. Leontina não está a princípio fazendo sua defesa, mas no decorrer da confissão ela percebe que tem algum poder, ou sobre sua interlocutora ou sobre o acontecido. O desabafo, as lembranças e o aprendizado, provenientes das amargas experiências, fazem, de maneira inconsciente, a defesa da personagem. Seu intuito consciente é mostrar que fora acidente, ela não nega o assassinato, mas também não assume a culpa que coloca naqueles que lhe fizeram mal ao longo da vida, razão pela qual a jovem consegue muito facilmente nossa empatia.

Leontina não entende de leis e não consegue argumentar legítima defesa, como quando diz que a devolução da roupa acabaria com o problema entre ela e o senhor, pois andar de combinação é crime bem menor do que homicídio. A legitimidade, ou antes, a justificativa do crime não está no vestido novo que lhe caíra tão bem, simplesmente estava cansada. Foram longos anos suportando muitas desventuras, sem ao menos entender a razão. Sair, olhar o vestido na vitrine, ganhar o presente e rejeitar o sexo com o velho gordo, foi somente mais um acontecimento ruim em sua vida miserável. Um dia aquela raiva contida, aquela frustração viriam à tona. O isolamento, inatividade e falta de expectativa no amanhã fazem o isolado olhar para o passado, conversar é rememorar, de sorte que somente agora é que as lembranças são apresentadas com clareza, transformadas em estopim e justificativa. Acreditamos que a personagem não percebera com certeza o quanto o passado distante e doloroso de sua infância seja parte indissociável do presente.

A memória de Leontina se move por afecção, são sentimentos que a fazem recordar e narrar. Lembrar-se de si mesmo é lembrar-se de alguma coisa, é se assenhorar do seu passado agora com maior experiência no tempo. A maneira como olha para o passado é transformada pela nossa vida diária e pelo conhecimento, que não fora feito de leituras ou conselhos maternos. Ela sente a injustiça da desigualdade social e do machismo, mas de maneira ingênua, pois não é capaz de articular eloquentemente a razão da injustiça ou ingratidão sofrida, ou associá-la à sua situação. Não consegue

entender, mesmo com o passar do tempo, por que é tão absurda a conversa do padre com a paroquiana chamando-a de “retardada”. Sua argumentação ingênua segue explicando seu não retardamento pelo fato de poder “entender as coisas o suficiente para rir e chorar na hora certa”. Não é um argumento tolo, mas sim ingênuo.

Me lembro uma vez que Pedro inventou uma festa no teatrinho. Quando acabou corri pra dizer que ele tinha representado melhor do que todos os colegas, mas Pedro me evitou. Eu estava mesmo com o vestido rasgado e isso eu reconheço porque minha mãe piorou da dor e tive que passar a manhã inteira fazendo o serviço dela e o meu. (...) Ele então fez aquela cara e foi me dando as costas. Essa daí não é tua irmã? Mas Pedro fez que não e foi saindo. (TELLES, 1978, p. 80).

A personagem, na sua atividade rememorativa, percebe o volume de agruras que resultaram em sua prisão, mas suas lembranças carregadas de afeto, ainda que nos momentos mais dolorosos, como o trecho transcrito, cegam sua compreensão sobre o passado. A emoção não costuma trazer bem sucedidas lembranças. Ao recordar os gestos egoístas e constrangidos de Pedro, logo vem o perdão seguido de uma justificativa para a conduta do primo.

Aconteceu tudo ao contrário. Minha mãe caiu na estrada segurando a cabeça e Lúcia se afogou quando procurava minhoca e eu estou aqui jogada na cadeia. Fico pensando que ele era mesmo diferente porque só com ele deu tudo certo e agora entendo por que merecia um pedaço de carne maior que o meu. (TELLES, 1978, p.81).

No trecho acima, a ingenuidade de Leontina chega mesmo a provocar lágrimas, ela não parece compreender que foram os maiores pedaços de carne e todo o resto que só o primo pudera ter que proporcionaram a ele um presente feliz, como Dr. Pedro. A posição de resignação da personagem parece estar em transformação desde sua prisão. A chegada a São Paulo, o contato com Rogério e Rubi afetaram-na a cada conversa. Cada um daqueles que passaram pela sua vida lhe trouxeram uma lição, e o que ouve vai aos poucos, bem aos pouquinhos, trazendo um novo olhar sobre o passado. Aos olhos de Rubi e Rogério, o primo Pedro é um ingrato “filho da puta”, no entanto, a jovem só concorda com um movimento de cabeça, porque “não se pode tirar um bem

querer do coração”. O fato de Pedro nunca ter cumprido o prometido, escrevendo ou indo buscá-la, não foi perdoado por Leontina, parece que suas lembranças trabalham na direção de justificar a conduta do primo, mas ela não quer mentir pra si, ou imaginar algo menos doloroso, o retorno constante ao passado compartilhado com o primo leva-a sempre à ingratidão de Pedro.

Nossas lembranças, diferente das recordações, não são alteradas segundo o nosso querer. Quando dizemos que uma mentira contada muitas vezes se torna verdade ou mentimos sobre algum fato, não significa que a verdade ou a lembrança fora transformada, mas antes que nos convencemos de outra realidade. O caráter inalterável do passado impede que o inconsciente manipule as lembranças com cem por cento de eficiência, quer dizer, o afeto que Leontina ainda nutre pelo primo não é capaz de apagar o passado de débito e a injustiça cometida por Pedro, atividade mnemônica em função do depoimento. Verbalizar as experiências faz com que aquilo que ficava guardado na memória passe também a ecoar nos ouvidos, se havia dúvidas em concordar com a amiga Rubi e com o marinheiro Rogério, estas são dissipadas a cada retorno ao passado.

As atividades mnemônicas costumam ser as mesmas, mas em escalas diferentes. A primeira é o retorno, no caso de *anamneses*, aquele que recorda costuma ter um objetivo com a reminiscência, que não é bem sucedido na primeira tentativa. Por isto o constante voltar-se sobre o passado. A cada retorno a lembrança estará mais cheia, imaginação ou verdade a atividade tende a completar o lembrado. Os *remiders* são a segunda possibilidade, objetos que fazem lembrar. Esta atividade consiste em cercar-se de objetos do nosso passado, colheres, copos, roupas, livros, tudo isso é mnemotécnica ativadora, cada objeto desencadeará uma afecção que pode alongar, completar, ou conectar recordações, respondendo ou originando interrogações. A terceira é o que vemos em “A confissão de Leontina”: a solidão ativadora.

O passado volta a acontecer na quietude. Na presentificação, o passado é um modo do eu, plausível quando o eu atual, presente do indicativo está imobilizado, preso como o de Leontina, tetraplégico como “Funes, o memorioso” de Borges, ou sozinho por escolha, como em *Dom Casmurro*. Impossível impedir que o passado não tome lugar quando o eu presente está isolado, em um sentido ontológico, que possui uma

intensidade própria: isolar-se por um dia é diferente de três meses de prisão, assim como é possível estar sozinho na multidão.

Passar tempo com o passado costuma provocar mudanças no comportamento presente, como nos contos lygianos: “A caçada”, “Os mortos”, “Uma branca sombra pálida” ou “A sauna”. Cada um desses narradores, assim como a jovem Leontina, descobrem o passado na solidão. Culpa, hipocrisia ou reconhecimento da injustiça. As coisas deixaram de “ser como tem que ser” para serem questionadas. Importante afirmar que a personagem não faz reconhecimento consciente, não formula teorias sobre sua condição, ainda que sua história e experiência sejam um relato da desigualdade social, machismo, injustiça e ingratidão.

A memória da solidão, aqui, é aquela a caminho da libertação e que promove a isenção da culpa. Embora a condição da narradora seja terrível, sofrendo inclusive tortura, “sei que trabalhei tanto e aqui me chamam de vagabunda e me dão choque até lá dentro. Sem falar nas porcarias que eles obrigam agente fazer”. (TELLES, 1978, p.75). Sua própria história sai à procura de respostas para perguntas que nunca tinham sido feitas em voz alta. Dor e sofrimento não foram merecidos ou provocados, devagar, seguem os rastros dos verdadeiros culpados.

Da memória de Leontina saem tristezas que acompanham o leitor e podem ser compreendidas com facilidade, e sem que a narradora esteja sob suspeita. Descartamos esta possibilidade porque a realidade social de desigualdade econômica e de sexos torna possível que todos os fatos sejam verídicos, uma espécie de meta-verdade ou possibilidade. Sua ingenuidade ou ignorância intelectual não permitem que seu caráter seja colocado em dúvida, mesmo que seja esperta e a solidão a esteja despertando para uma realidade, entendendo a memória da dor, lembranças e contatos comprovados pela presença de seu Armando e Rubi, ainda assim Leontina não parece mentir. No entanto, conferir grau de verdade ao testemunho de um réu, e não duvidar de seu caráter, é coisa que só pode ser feita por nós. A jovem é pobre e mulher, totalmente subjugada, tanto mais que o texto de Lygia foi escrito nos anos cinquenta, época em que abuso de poder, machismo e violência sexual não eram denunciados, pois eram comportamentos que constituíam a conduta normal, comum.

Leontina não nega acesso a sua memória, mas parece que somente a ouvinte de agora acredita e consegue extrair algo mais do que um testemunho formal sobre a morte

do velho. Encontramos na figura desta muda interlocutora, que parece fazer gestos positivos e acenar com a cabeça, algum tipo de cumplicidade, um vínculo de confiança. Acreditamos que a senhora pode ser a esposa do velho assassinado. Talvez seja um palpite longe da verdade e impossível de ser confirmado, mas não seria possível que a viúva quisesse conhecer a mulher que matou seu marido? E que conhecendo a comportamento do marido ela não pudesse acreditar em Leontina? Cogitamos esta possibilidade porque Lygia Fagundes Telles procura, em seus textos, criar personagens muito próximos da realidade, como “Uma branca sombra pálida”, história real acontecida em Minas Gerais e compartilhada por Drummond. Sensibilidade e empatia não estão amarradas à condição feminina, assim como a brutalidade não está à masculina, é comum entre os personagens, como na vida, incompreensão, por inexperiência ou intransigência.

A situação de Leontina, para ser compreendida, exige sensibilidade e experiência. Sensibilidade porque nossas ações não são baseadas somente no momento, mas também em nossa memória, que ensina, orienta e justifica; Experiência, vivência, porque é mais fácil para a mulher entender o que é violência e humilhação sexual do que para um homem que nunca viveu uma relação homossexual. Isto porque é algo extremamente físico, envolve maneiras diferentes de lidar com o corpo, tato. Um homem ruim, diga-se de passagem, diria a Leontina que o velho estava certo, que as coisas não vêm de graça, mas a jovem sabia disso, o que não sabia era onde aceitar o vestido a levaria, uma vez que na casa de dança não dormia com os clientes, apenas permitia uma carícia ou coisa assim.

Mesmo que ele te pise o tempo todo não perca a carinha alegre e pergunte onde foi que ele aprendeu a dançar tão bem assim. Se ele te agarrar demais diga então que o regulamento da casa não permite e no abuso quem perde o emprego é você. (TELLES, 1978, p.96).

Relato, testemunho e experiências podem sim, e sem dúvida, ser compreendidos por pessoas que não compartilharam nada com aquele que conta, mas se é de fato compartilhada, a compreensão é excedida e torna-se cumplicidade, empatia ou presentificação. Trata-se de uma jovem, embora a bagagem seja pesada. Leontina não passa de uma menina que nunca teve regalos, que não podia pagar almoço e jantar no mesmo dia, o encantamento pelo vestido fez com que ignorasse as coisas que viu e

viveu. Naquele momento, Leontina só pensava no quanto se sentia bem e bonita no vestido novo.

Juro que quis continuar meu caminho, mas lá estava o vestido com aquela rosa de vidrilho vermelho no ombro (...) não aguentei e respondi que se ele quisesse me dar eu aceitava sim com muito gosto. Fiquei zozna. É que nunca tinha visto um vestido assim caro e quando me olhava no espelho (...) minha vontade era sair rodopiando de alegria. (TELLES, 1978, p.101).

Fabio Lucas escrevendo sobre Lygia Fagundes, chama atenção a este teor de feminilidade, em contrapartida às figuras masculinas, aqui representadas pelo ingrato Pedro, o velho gordo, os policiais. Personagens que aparecem sob signos designativos de função social, como símbolos de poder, de riqueza e status porque “não dispõem da vibração e das nuances das personagens femininas”. (LUCAS, 1999, p.29). As mulheres lygianas soçobram mutiladas, incompletas, sozinhas. “Uma sensação de exílio e incompreensão da realidade que as cercam, faz com que suas personagens, muitas vezes, se revelem como testemunhas de uma época.” (Riter, 2003, p.109). O testemunho dado pelos contos em primeira pessoa permite à personagem, homem ou mulher, mergulhar no seu inconsciente, burlar as barreiras temporais e, como “A confissão de Leontina”, inventariar suas vidas, trazendo para a narrativa vários temas, além do conflito principal. A confissão de Leontina é um conto eloquente, cheio de temas e problemas que vão da experiência única e individual àquela coletiva, mas desprezada pelas classes sociais que desfrutam de tranquilidade financeira. Como o velho rico, decidido a aproveitar-se da jovem, ou na figura da beata do interior que também tirou proveito, fazendo da jovem escrava branca.

Enveredar pela memória de Leontina é conhecer um pouco histórias individuais que compõem a coletiva, afinal a condição da jovem não é má sorte, ou caiporice machadiana, ela está ali porque existe um editor de jornal aproveitador, ela dança e se deixa tocar porque certos homens precisam da mulher nesta condição, são ações de reações imediatas. Do ponto de vista daquele que analisa a memória da narradora, é difícil colocar qualquer coisa dita por ela em xeque, a narrativa esta firmada sobre a dolorosa realidade brasileira e feminina, como se entre os oprimidos, as mulheres ainda ficassem em pior situação, uma vez que são exploradas entre os próprios oprimidos.

Leontina sabe usar da imaginação, mas não se vale deste recurso para manipular as recordações dolorosas e de opressão, ela o faz somente quando o vazio ocupa o lugar, como no caso do pai: “Não conheci meu pai. (...) Mas como ela não queria falar como ele era. Então imaginava que era lindo e bom e podia escolher a cara que tinha quando me deitava na beira da lagoa e de tardinha ficava olhando o sol no meio das nuvens.” (TELLES, 1978, p.80).

Para um último assunto chamamos atenção à palavra representação. Na imaginação do pai, nos momentos em que a lembrança toma lugar, quando contava seu passado, ou mesmo antes de ser presa, a jovem Leontina diz: “que me representa”, me “representa direitinho”. A personagem nem imagina que na sua ignorância livresca, sua escolha vocabular não poderia ser mais acertada. Lembrando a discussão no primeiro capítulo deste trabalho, representação é um conceito platônico para a lembrança. A memória de Leontina, ativada pela solidão, presentifica sem dificuldades e esta eficiência é dada em muito por ser memória recente e bem marcada, ela possui vinte anos no máximo. O passado recente, associado à clareza da memória do personagem aprisionado, dá mais valor à representação do passado:

Às vezes fecho os olhos pra ver melhor aquele tempo. Minha mãe tão caladinha com o lenço amarrado na cabeça e a trouxa de roupa debaixo do braço. Lúcia com as minhocas. Pedro com os livros. (...) Lembro de um domingo que minha mãe ganhou uns ovos e fez um bolo. Era tão quente o cheiro daquele bolo e Pedro comeu com tanto gosto e fiquei tão alegre que gritei de alegria. (TELLES, 1978, p.80).

Santo Agostinho (2012) lembra que procuramos a felicidade porque um dia a conhecemos, e em razão da prazerosa experiência recorremos à memória na possibilidade de reviver a felicidade, impossível no presente. Quanto mais difícil e doloroso é o presente, mais estamos à procura das lembranças felizes e protegidas pelo passado. A representação do passado também vem, para Leontina, como abrigo, algo no qual se agarrar, embora a confissão seja de toda sua existência, bons e maus momentos, enquanto enuncia a narrativa é capaz de perceber aquilo que a anamneses procura esconder.

Por controlar uma grande parte de recordações, a jovem se alimenta daquelas positivas, nas quais Pedro seria doutor para zelar pela tia, mãe de Leontina, e na qual

curaria a Lúcia da enfermidade, da qual ele é culpado embora não haja mostra de reconhecimento da parte do menino. Imaginar como as coisas poderiam ter sido alimenta as lembranças positivas que ainda restam. Representação não é de uma essência, não é aquilo que é, mas uma marca, uma amostra, uma intuição minha sobre algo com o qual eu tive contato, acontecimento presente no passado. Para ela suas experiências, sua memória não estão em xeque, mas somente para nós leitores, pois os interlocutores, delegados, advogados e policiais, ignoram todo o resto para ouvir a única parte que provavelmente é anotada pela defesa ou criminalista, aquela depois da surra que a jovem recebe:

O bofetão veio nessa hora e foi tão forte que quase me fez cair do banco. Outro bofetão me fez bater com a cabeça na porta (...) o punho do velho desceu fechado na minha cara. (...) meu miolo estalou de dor e não vi mais nada (...). Ele me agarrou de novo e me sacolejou (...) nessa hora achei uma coisa fria e dura no chão (...) quando ele me puxou de novo pelo cabelo acertei o ferro na cabeça dele. Assim que comecei a bater fui ficando com tanta raiva que bati com vontade e só parei de bater quando o corpo foi vergando pra frente. (TELLES, 1978, p.104).

Não há diferença dos acontecimentos de três meses para aqueles de uma década, a memória revisitada à exaustão é quase perfeita, no caso de Leontina, e confirmada por seus conhecidos e pela conduta de Pedro, e assim nos compadecemos da história da jovem e justificá-la é ato de empatia, gesto que não é repetido por seus ouvintes opressores, mesmo que ela tenha sido capaz de representar, inconscientemente, seu passado em sua defesa.

3.2. “Papoulas em feltro negro” (1995)

O conto “Papoulas em feltro negro”, escrito em 1995, e que ainda não sofreu modificação, é dos textos de memória o mais empático do ponto de vista da nossa experiência, pois se trata de ressentimento antigo. “A encacheada era a Natividade

remexendo com uma varinha o fundo lodoso da memória” (TELLES, 1995, p.98). A eficiência da ilustração reside no lodo que surpreende porque é capaz de esconder qualquer coisa sem vestígio. Aquilo que é enterrado no lodo acaba por perder parte de suas propriedades no processo de decomposição, enquanto perde sua essência ou o que antes fora, o lodo ganha e retém componentes do outro. Desta maneira, ele transforma aquilo que esconde, agindo semelhante à memória que guiada pelo ressentimento traz à tona lembranças que validam este sentimento advindo de experiências negativas. No entanto, muito associável à percepção, não se trata necessariamente da verdade, mas antes, de impressão deixada pelo momento.

A personagem deste conto é uma mulher, por volta de cinquenta anos, fumante e pianista que recebe a ligação de uma antiga colega de primário, por razão de uma homenagem, um evento social para rever a velha e enferma professora da escola, dona Elzira. A voz de Natividade funciona como ativador de memória, a cada palavra dita a narradora lembra-se de mais, são lembranças buscadas e evocadas: “Natividade falava alto e a voz era metálica, se me lembrava? Revi a menininha comprida, de cachos úmidos enrolados na vela. No cheiro da memória, uma vaga aragem de urina, ela urinava na cama.” (TELLES, 1995, p.93). As lembranças que acontecem à personagem não são positivas, mas ressentidas e trazem incômodo.

A lembrança por evocação possui maior potencial de presentificação do que a lembrança que é buscada, o que significa dizer, que a voz de Natividade ativou na memória sentimentos adormecidos. Todas as lembranças trazidas pelo nome de Dona Elzira remetem a experiências ruins. Depois de mais ou menos quatro décadas, a memória ressentida deixa sair a primeira frase: “Lembro muito bem ela me detestava. (...) Foi há quanto tempo e com nitidez me lembrava dela.”(TELLES, 1995 p. 94). Enquanto a colega fala ao telefone, a personagem segue tranquila, mas, rápida, na esteira da afecção: reminiscências de momentos que irrefutavelmente, para ela, comprovavam o desgostar da ex-professora de aritmética.

Na sala atochada de meninas que eram chamadas número de inscrição, era a mim que ela procurava. A sessenta e sete não veio hoje? Estou aqui, eu gemia (...). Vamos pega o giz e resolva aí esse problema. (...) o olhar perdido nos números do quadro-negro da minha negra humilhação. Certa manhã a classe inteira se contorceu de rir diante da dementada avalanche dos meus cálculos, mas dona Elzira continuou

impassível acompanhando com o olho diminuído o meu miserável raciocínio. (TELLES, 1995, p.95).

A lembrança da mentirosa queda de patins, os vexames em sala de aula e o trágico poema a ser declamado são acontecimentos evocados, mas não transformados em narrativa. O fluxo da memória corre desordenado e depois que a ligação termina e o convite é aceito, as lembranças evocadas e buscadas são organizadas para validar, justificar e explicar o ressentimento trazido pelo nome da velha professora. Diferente de “A Confissão de Leontina”, neste conto a inexistência de um ouvinte oferece ao leitor mais intimidade. Não se trata de uma memória mediada pela voz (enquanto falo o que digo ressoa semanticamente), o que significa dizer que não é de convencimento, e neste caso, ela lembra com certeza absoluta da perseguição que sofrera. A anamnese do fim do telefonema até o encontro é feita sem empecilhos, é uma memória feliz, bem sucedida, completa de dona Elzira e embora nítida não parece sê-lo por visitaçãõ, mas rancor que funciona como alimento para uma memória sem perdãõ.

Mas não sabia que esta lembrança para mim era sofrimento? E quis tanto ser a primavera com aquele corpete de papel crepom verde e saio desabrochado em pétalas, cheguei a ensaiar os primeiros passos (...) dona Elzira foi espiar o ensaio. No dia seguinte fui avisada, outra menina ia entrar no meu lugar. Na festa das aves me entusiasmei de novo, a dona Elzira me pediu para decorar a poesia do pássaro cativo, vou recitar! E quem contou a história do passarinho nas grades foi a Bernadete. Nas vésperas da festa da árvore ela quis saber se eu tinha decorado alguma coisa que falasse no verde. Vibrei, sabia de cor a poesia do pinheirinho de Natal (...), fez um gesto de aprovação e chegou a sorrir, estava satisfeita. No dia da festa fui com minha mãe e sentamos na primeira fila porque assim ficaria mais fácil quando fosse chamada (...). Depois Bernadete recitou a poesia. Desabei no chão, quis falar e minha boca se travou, estava certa do convite, mas com minha mãe perguntando eu já não sabia responder. (TELLES, 1995, p. 98, 99).

Se compararmos a situação desta personagem à nossa própria, perceberemos dois traços em comum, que acabam por dar *status* de verdade à lembrança. O primeiro é o rancor, ressentimento e raiva, são sentimentos que não costumam ser facilmente apagados pelo tempo, especialmente se não houve perdãõ. Tendemos a nos proteger de

alguém ou alguma coisa, guardando estas experiências ruins, para não deixar que aconteçam novamente. Outro é que no processo de anamneses tendemos a cavar o mesmo sentimento da época, de maneira a reavivá-lo, a lembrança traz minúcias: tom de voz, olhar, vestimenta, modo de tratamento, que conseguem a reativação do sentimento anterior, neste caso rancor que nunca fora apagado.

Enquanto ouve Natividade, a narradora no sofá dá sinais de chateação. Derruba o cigarro no chão, tosse incomodada e responde de maneira automática à mulher do outro lado da linha. Quando vivemos a mesma situação da personagem sem nome, percebemos que nossa imaginação e memória correm depressa, levando nossa atenção para longe daqueles a quem deveríamos ouvir. Não é um gesto consciente, e ao perceber voltamos à atenção, fazemos perguntas evasivas como se quiséssemos demonstrar que estávamos ali o tempo todo.

Depois de aceito o convite, ela vai ao encontro. Lygia se vale de muitas metáforas e passagens simbólicas para dizer morte e vida, presente e passado, que costumam ser muito bem explorados em suas narrativas curtas, ao que Caio Riter (2003) chama de tema constante, como se todos os conflitos colidissem na direção dos temas míticos. “Papoulas em feltro negro” é o recorte de um momento, não há continuidade nem anterioridade, não sabemos muito sobre a protagonista e não podemos arriscar algo sobre seu presente, o que temos certeza é que o passado veio buscá-la sem aviso e data para retorno. Podemos acompanhar todas as evocações da memória da narradora. A lembrança acontece com muita naturalidade, à mulher não nomeada, parece não ver imagens nubladas, tudo parece ainda muito vivo.

Nem gorda nem magra. Nem alta nem baixa, a trança escura dando uma volta no alto da cabeça com a altivez de uma coroa. A voz forte, pesada. A cara redonda, branca de talco. Saia preta e blusa branca com babadinhos. Meias grossas cor de carne, sapatões fechados, de amarrar. Impressionantes eram aqueles olhos que podiam diminuir e de repente aumentar, nunca tinha visto olhos iguais. (TELLES, 1995, p.95)

Sabemos que a última lembrança é ainda a da infância, são lembranças antigas, às vezes difíceis de serem alteradas e que permanecem. Parece que quando nos deslocamos do eu atual para encontrar nosso eu no passado, tendemos a ter a mesma

perspectiva de antigamente. Se pensarmos na infância, como a situação da personagem, perceberemos que crianças observadoras, podem recriar situações, gestos e feições, como eram no tempo da meninice, de sorte que é possível termos duas imagens de um mesmo algo ou alguém, passado distante e recente.

A descrição da narradora é eficiente quando presentifica a agonia de frequentar o quadro negro, ou dos jogos no sol quente. Ela se transporta para aquele eu, ainda pequeno, no qual as coisas pareciam maiores, como os olhos de dona Elzira ou as janelas da escola. Olhar alguém do passado, ou no passado, caso da lembrança ou imagem fotográfica, é relocar-se nos meio em que o vimos, coesa com a unidade de lembranças de determinado período (RICOEUR, 2007). Nem sempre os personagens memorialistas tem a oportunidade de confrontar seu passado, não é comum acontecer na realidade e também não o é na ficção. A protagonista pode passar a limpo suas lembranças, e descobrir porque era perseguida pela professora de álgebra. Imagens do passado são confrontadas com a realidade e o reconhecimento pode, ou não, acontecer.

Parei atrás de uma coluna e fiquei espiando, lá estava a mesa com um exuberante arranjo de flores. E dona Elzira na cabeceira. Estava de escuro, a cara meio escondida sob o enorme chapéu preto, mas o que aconteceu? Tinha diminuído tanto assim? Não era uma mulher grande? (...) Reconheci Natividade que ficou loura e gorda. (...) Reconheci Bernadete, a das poesias. Continuava ossuda e ruiva. (TELLES, 1995, p.100)

Quando se encontra a sós com Dona Elzira confronta-a, quer saber por que fora tão desgostada, mas é surpreendida pela professora, que lhe dizia o contrário da experiência vivida e rememorada, “Aluna predileta, dona Elzira? Mas a senhora nunca me aceitou – provoquei num tom divertido.” (TELLES, 1995, p. 101). Depois de pouco tempo juntas a mulher confiante de suas lembranças termina confusa e questionadora do passado. Lygia questiona a imutabilidade do passado, quando faz com que poucos minutos de conversa sejam capazes de transformar a percepção da lembrança sem que a própria lembrança tenha sido alterada, a marca precisa ser confrontada para que a verdade seja conhecida. “E não via o retrato, via a mim mesma dissimulada e astuta,

infernizando a vida da professora de trança. Então eu gaguejava tanto assim? Invertiam-se os papéis, o executado vira o executor – Era isso?” (TELLES, 1995, p.105).

A memória colocada à prova transforma a lembrança e a imagem de Dona Elzira. A partir do novo fato, a memória da personagem trabalhará na direção de negar, certificar ou corrigir suas lembranças de infância. O conto acaba sem que a protagonista tenha podido divagar sobre suas reminiscências e confrontá-las com as afirmações da velha professora. A personagem se vê surpresa com a situação, antes não havia dúvidas, elas apareceram de chofre. Em função disto, sugerimos um olhar mesquinho sobre a professora Elzira. Embora seja possível e bastante comum que as pessoas nos escondam qualquer coisa com intuito de proteção, dona Elzira não parece se encaixar no quadro. Pois enquanto diz ter protegido a personagem da caçoada em virtude da gagueira, era ela a chamar a número sessenta e sete à frente e deixá-la sozinha diante do quadro cheio de equações confusas, para diversão das colegas.

A professora de aritmética parece ter uma intenção a mais nesta última conversa. A iminência da morte pode tê-la induzido à mentira para conseguir um “cheque” de maior valor. “- Cristo Rei! Mas como você pode ser assim dura, a pobrezinha está com aquela doença na fase final, têm os dias contados, um pé continua aqui e o outro no Vale da Morte (...)” (TELLES, 1995, p.97). A posição de aparente fim de Dona Elzira coloca sua lembrança, fala e comportamento em dúvida. Embora estejamos sempre em morte iminente, temos expectativas positivas para o futuro, por isto mentimos, negamos ou deixamos passar, porque precisamos continuar no amanhã, precisamos de pessoas à nossa volta. Na situação de dona Elzira, as pessoas costumam deixar de lado o contrato social, ou seja, não há razão para mentira, pois não há o que perder, “já faz parte do outro mundo”, lembrando Natividade. A reunião fora organizada com intenção financeira, para ajudar no tratamento, e a possibilidade de um amanhã levaria à mentira sem dificuldade.

Não é possível afirmar, a partir de texto tão curto, a eficiência e veracidade da atividade rememorativa, mas, tudo aquilo que pudemos compartilhar está sujeito a um grau de verdade bastante contundente. Nossa memória tende a guardar aquilo que nos feriu, emocionalmente é instinto de sobrevivência, bíblicamente é incapacidade de perdoar. Seja qual for a razão, estas lembranças costumam permanecer sólidas ante a passagem do tempo. A evocação, mneme, como dada no conto, está menos sujeita à

ação da imaginação. O telefonema desencadeou afecção referente à professora e a memória inconscientemente selecionou os momentos mais marcantes dos tempos de escola, nos quais percebemos, através das imagens nítidas e ensolaradas, que não há sombra nem interrogação. A lembrança é somente psíquica, e a não verbalização significa não narrativização, ou montagem das lembranças para formar uma memória completa¹¹.

A eficiência na descrição do referencial é confirmada na emoção que a lembrança provoca. Se tivéssemos o benefício da palavra narrada, poderíamos investigar a narradora, pelo percurso descritivo ou escolhas linguísticas. Descobrir um pouco de sua personalidade, e seu presente. Todos os contos discutidos foram memórias narrativizadas por alguma razão dada no presente, o eu atual procura transportar a realidade da experiência passada para a que vive no presente. O esforço da narrativa presentificada reside em representar a realidade original, representar um tempo. A lembrança narrada seria talvez, uma unidade reduzida de tempo, porque na narrativa geramos um sentido prático do tempo: cronológico, ontológico, cosmológico. Sentido prático que nos permite dar sentido às nossas vidas. Mas a mudez da narradora não permite muito avanços, criando dúvidas sobre sua própria rememoração.

Se olharmos mais detalhadamente o que a adição semântica introduzida pela linguagem representa em termos de diferença, para tomarmos apenas o lado do problema da continuidade e da diferença, haveria consequências relativas às dimensões que operam em qualquer linguagem natural. (PELLAUER, 2013, p.62).

A dúvida reside, em muito, no reconhecimento. Muitas vezes a experiência no passado é guardada na memória de modo contrário, confuso, de sorte que quando a lembrança é confrontada, ela pode ser corrigida em função do reconhecimento, ou seja,

¹¹ Ricoeur (2007) cita Bergson: “essencialmente virtual, o passado só pode ser apreendido por nós como passado quando seguimos e adotamos o movimento pelo qual ele desabrocha em imagens presentes, que emergem das trevas para a claridade” (p. 67). Trata-se daquele momento em que a lembrança acontece e nos toma, como a “condensação de uma nebulosa”, a “materialização de um fenômeno etéreo”.

visito a lembrança sob outra perspectiva e percebo que o que fora guardado não corresponde à verdade. Quando a lembrança acontece provoca o reconhecimento que pode vir imediatamente ou por revisitação, para isto é necessário que a primeira marca não tenha sido apagada. Em “Papoulas em feltro negro”, a lembrança de Dona Elzira difere por completo da protagonista, embora a sujeição da memória ao tempo seja inegável, a possível dissimulação da professora leva a crer na impossibilidade do reconhecimento da marca por parte da aluna, pois não houve ajuste-ajunta o reaparecer por meio do desaparecer (RICOEUR, 2007).

Os problemas fenomenológicos desta lembrança, percepção, experiência e talvez ausência de narrativa, existem por implicar sujeito e objeto, narradora e lembrança, porque a atividade crítica consiste em chegar a um ponto de cristalização (DIXON, 1992). No nosso caso a cristalização é a lembrança protegida pela memória, que não consegue lidar com as novas informações, sem que sua estrutura seja abalada, o que não pode acontecer sem mexer também com o presente. Sem a atividade narrativa a consciência parece não ser devidamente questionada, a coisa ela mesma, o lembrado não foi o suficientemente interrogado, pois a evocação causada pelo telefonema é dada em poucos minutos. A enunciação, escrita ou falada, traria mais perspectivas sobre o lembrado, pois aumentaria o contato da narradora com a experiência da infância.

A narradora escolheu ocultar todas as outras colegas e lembranças que lhe dizem respeito, não temos recursos de conferência entre as duas recordações. A *mneme* acionada pelo telefonema não dá lugar a caça pela lembrança e quando esta se dá é de maneira segura. A lembrança da outra personagem, dona Elzira, segue em direção oposta, fazendo necessário voltar ao texto à procura de rastros, alguma coisa que possa negar ou corrigir a memória da narradora em função do que dissera a professora. O problema de análise desta lembrança reside na ausência de rastros, como se fôssemos à procura de rastros de um povo e nos deparássemos com o gigantismo do coliseu, “Papoulas em feltro negro” é marcado por ensolaradas lembranças, detalhadas em descrições faciais, de espaços e diálogos, o sucesso da evocação e a naturalidade do ressentimento que aflora não dá lugar a dúvida da memória da antiga menina e da atual senhora. A *mneme* costuma trazer da memória lembranças mais próximas ao passado vivido, tendem a preservar certo grau de credibilidade, uma vez que é a *anamneses* a acionar a imaginação, mesmo que inconscientemente.

Lygia Fagundes Telles decidiu nos esconder a fase da caçada, somente depois de assinar o cheque e deixar o café é que a narradora, sem nome, irá à caça, irá remexer com uma “varinha o lodo da memória”. Embora tenha imediatamente percorrido os episódios e questionado a velha e a si mesma, não seria fácil convencê-la do contrário, ela precisa de mais lembranças, despediu-se e voltou à coluna, ponto de observação do início, mas o intuito não foi atingido, não conseguiu observar a professora que ficara escondida sob as largas abas do chapéu. Lygia gosta de estabelecer cumplicidade com seu leitor, deixando finais incompletos e nos dando permissão para criar sobre suas histórias. O grande chapéu de dona Elzira esconde mais do que sua expressão, guarda a certeza que a narradora não irá encontrar ali, a personagem provavelmente fará o caminho de verificabilidade questionando as colegas e remexendo na memória. A sensação de incerteza sobre o passado é individualmente instigante e desagradável, pois nos dá impressão de que não conhecemos algo ou alguém completamente, neste caso, a narradora fica em dúvida sobre si mesma. Se dona Elzira mentiu ou a narradora enganou-se, a resposta há de vir porque o reconhecimento tende a ser bem sucedido na *anamneses* e verificabilidade. Acreditamos que a narradora tentará, conversando com as colegas, colocar as duas lembranças à prova, ou seja, conferir.

3.3. “Natal na barca” (1958) ¹²

Escrito em 1958, o escuro e lúgubre conto “Natal na barca” se tornou acompanhado de “Venha ver o pôr do sol”, um dos mais enigmáticos e queridos pela crítica e estão entre os textos mais discutidos de Lygia. O conto fecha nossa seleta por ser aquele em que o narrador se omite por completo, colocando-se na posição de narrador observador, embora participante do acontecimento e dona da lembrança. Valorizado pela crítica pela forte e delicada tessitura narrativa, amado por leitores pela atmosfera enigmática e recebido com alegria pelas vozes feministas da academia brasileira, o texto é unanimidade em elogios e alavancou a carreira de contista que já seguia vibrante e promissora.

¹² “Natal na barca” foi revisto e sofreu somente uma alteração, perdendo o primeiro parágrafo aqui transcrito: “A barça varava a noite. Era uma noite gelada e negra. E as águas do rio eram também negras como tinta, escorrendo obstinadamente entre as árvores. Era Natal.”.

Nas curtas páginas deste conto, a escritora paulista conseguiu criar uma narrativa bem aos moldes de Julio Cortázar (1993), pois não há início nem fim, somente um recorte, sem que possamos dar continuidade à história, e é também condensado como ele afirma que deve ser. E isto por algumas razões: o acontecimento principal se dá em poucos minutos, é composto de quatro personagens dos quais só conheceremos um, possui um forte traço mítico na figura da mulher com a criança e é criado sobre uma atmosfera noturna, que ativa a imaginação e transfere um caráter de mistério às figuras. Esta narrativa parece compartilhar um momento de extrema importância, aquele tipo de experiência que marca antes e depois. As narrativas de Lygia tendem a flertar com os preceitos teóricos de Allan Poe e a liberdade do narrado, da qual Machado fazia questão de cultivar. O resultado é um conto enigmático e tenso de interessante acontecimento, e de curiosos aspectos. Segundo Friedman (2004) o conto carece do mito, ou de matéria que permanece, que poderá ser compreendida em qualquer lugar do tempo. Por esta razão não temos dificuldade em associar a jovem mãe a Maria mãe de Jesus.

“Natal na barca” é contado por mulher, que atravessava um rio em uma barca com outros três passageiros: um bêbado com seu amigo imaginário, o motorista da embarcação, uma mulher com criança de colo, e por último ela, narradora sem identidade ou qualquer informação. A travessia da balsa é rápida e os diálogos são curtos, o tempo não é dito, não sabemos quando aconteceu o evento, sabemos apenas ser noite de natal. A figura da mulher com a criança não poderia ser mais reveladora, na época do ano em que celebramos o nascimento do Redentor. A figura da mãe pobre, revestida de dignidade abraçada com uma criança e envolvida em um longo manto, nos leva imediatamente à história bíblica que marcou a humanidade, antes e depois de Cristo.

O conto começa com a afirmação: “Não quero nem devo me lembrar aqui porque me encontrava naquela barca. Só sei que em redor tudo era silêncio e treva.”(TELLES, 1958, p.87). Dois pontos destacam-se das primeiras linhas, aos quais chamamos atenção. O primeiro é que a lembrança narrada está em situação de enunciação, “me lembrar aqui”, o que indica tratar de lembrança visitada e narrativizada, ou seja, foi preparada para ser contada. O segundo é o isolamento, “tudo era silêncio e treva”, a narradora estava sozinha, mas acompanhada de outros solitários, não sabemos de onde saía ou qual seria o seu destino.

Para saber um pouco mais da narradora é necessário acompanhar nuances do diálogo presentificado com perfeição. Sabemos que vive um conflito com a fé, “A senhora não acredita em Deus?” pergunta a jovem desconhecida, ao que a narradora responde: “Acredito – murmurei. E ao ouvir o som tão débil da minha afirmativa, sem saber por que, perturbei-me” (TELLES, 1958, p. 90), a fé que remove montanhas foi provada pela narradora e é esta a experiência que merece ser contada. Quanto à enunciação, parece ser escrita, e fruto de idas e vindas sobre a lembrança, ou seja, palavras pensadas, como se cada uma tivesse sido escolhida a dedo sem que a substituição possa alcançar o mesmo efeito. O que mostra uma enunciação organizada, sem o acidente de uma afecção em que palavras e sensações atropelam-se umas às outras. Diferente dos dois contos anteriores. O primeiro representativo de um diálogo informal e o segundo ainda não transformado em verbo. A narradora de “Natal na Barca” demonstra na representação da lembrança, na criação do cenário e no lugar do acontecimento, que o tempo foi seu poderoso aliado, todo o esquema narrativo parece ter sido preparado com cuidado, para operar em nós efeito semelhante ao sentido por ela naquela noite.

Percebemos na atmosfera misteriosa, no tempo noturno e na solidão, marcas de enunciação planejada, que é uma das poucas informações sobre a narradora da qual temos certeza. Não sabemos seu conflito anterior, mas conhecemos a necessidade de compartilhar, testemunhar do milagre. Presentificação de semelhante eficiência só pode ser proveniente da *anamneses*. A tentativa de esconder o eu no acontecimento passado não nos deixa menos interessados ou totalmente no escuro. Ela procura apagar seus próprios rastros no acontecimento. Razão para a viagem, temporalidade, ou sua vestimenta, mas não consegue se esconder por completo, pois enquanto procura apagar-se faz outras marcas. Na sua ausência vemos a possibilidade de trauma, problema não resolvido, memória dolorosa, pois a experiência marcante vale a pena ser contada, mas sua relação com a experiência é excluída. A solidão na noite de Natal não chega a ser estranha, embora não passe despercebida, a situação da personagem parece ser de incômodo, mas não irritação, nada nela nos provoca pena ou empatia. A narradora quer evitar contato humano. Isolou-se na noite de natal e preferiu não entrar em conversação com a jovem mãe, mas os “tais laços humanos” insistem em permanecer, mesmo ali, no meio do nada.

Se pensarmos na figura do narrador protagonista/testemunha (FRIEDMAN, 2002), perceberemos que esta narradora abandonou os benefícios de sua posição. Não somente excluiu-se da narrativa, fazendo da jovem mãe a protagonista, como deixou de conversar com o condutor, o que poderia ter oferecido, a nós e a ela, maior proximidade com o narrado pela mãe. Ao abdicar da possibilidade de conferência, ou não demonstrar curiosidade, a narradora abandona o benefício de personagem participante do acontecimento. Acreditamos ser aquela a única vantagem que a personagem poderia ter em sua situação de imobilidade, mas circular pelo núcleo e encontrar outras perspectivas não é possível para ela. Friedman diz que a liberdade para circular entre os demais personagens nos dá a conhecer aquilo que um narrador onisciente talvez não julgasse importante.

O número reduzido de personagens, acontecimento principal e secundário ligados ao mesmo personagem, espaço físico e temporal reduzidos a alguns minutos de viagem em embarcação, são impedimentos para a circulação da qual fala Friedman. No conto não podemos desfrutar dos benefícios dos narradores tradicionais. A narradora em primeira pessoa não permitiu acesso total aos seus pensamentos e não compartilhou nada que não fosse estritamente necessário, além de ter oferecido à jovem mãe a narração daquele trecho, talvez para aproximar ao máximo, a si mesmo ou a nós, da história como foi ouvida. “Imagine que nós vivíamos tão bem, mas tão bem! Antes de sair ainda me acenou, eu estava na cozinha lavando louça e ele me acenou através da tela de arame no meio”. (LYGIA, 1958, p. 89). Neste conto, Lygia Fagundes Telles e a narradora se confundem. Se assumirmos a hipótese de que se trata de escrita a narrativa que lemos, aproximamos da posição da narradora àquela que vive um escritor que do seu gabinete se apropria da experiência de outrem, recriando um passado que não é seu.

O diálogo da mulher, da qual não sabemos a idade com a jovem mãe é difícil e pesado. “O meu primeiro morreu ano passado. Subiu no muro, estava brincando de mágico, quando de repente avisou, vou voar! E atirou-se. (...) tinha pouco mais de quatro anos.” (TELLES, 1958, p. 88). Sem querer, a narradora agora compartilhava uma experiência marcante com a desconhecida mãe, pra sempre a lembrança da criança no muro avisando que voaria seria parte de sua memória.

A memória dolorosa compartilhada nas narrativas, ficcionais ou não, costumam nos acompanhar, porque fizeram alguma marca. Pena, solidariedade, exemplo ou

argumento, enfim, sempre extraímos uma lição da narrativa. Toda lembrança compartilhada conosco torna-se parte de nossa memória, que pode ser acionada a qualquer momento ou nunca mais. Se esta memória compartilhada é digna de ser narrada é porque a solidão daquela noite e talvez do presente, seja tamanha, que a experiência significativa do passado permanece única, preenchendo o vazio da vida diária. O *flash back*, contido no diálogo com a jovem mãe, parece ser constantemente revisitado pela ouvinte, pois são presentificações eficientes na descrição, mas não podemos saber se são ou foram de fato verdade.

O problema reside na inverificabilidade da memória contada, tudo o que sabemos da jovem mãe é mediado por uma narradora da qual não conhecemos nada. Não podemos dar sua memória como verdadeira porque não há nada para nos apoiarmos, o fato do acontecimento tê-la marcado não é suficiente, uma vez que não é o acontecimento que está em dúvida, mas sim a lembrança. O cenário muito bem montado e a perfeita descrição remetem a uma narrativização organizada, pois quando a lembrança é mediada pelo tempo e por escrita elaborada, a imaginação é ativada para preencher lacunas, ainda que inconscientemente. Não dizemos que narrar é mentir, mas narrativizar sempre tem um objetivo de alcançar algo ou alguém, e para fazê-lo os narradores usarão qualquer artifício, inclusive a mentira. Narrar com exatidão nem sempre é bem sucedido. A transcrição do diálogo é muito perfeita, como se não houvesse intermediário: “Faz uns seis meses. Imagine que nós vivíamos tão bem, mas tão bem! Quando ele encontrou por acaso uma antiga namorada, falou comigo sobre ela, fez até uma brincadeira, a Duchá enfeou (...)” (TELLES, 1958, p. 89). Embora seja um recurso agradável para o leitor, não é honesto.

A narradora não quer se lembrar do que a levava para a barca, e sim direcionar nossa visão para o acontecimento, dizendo que “tudo em volta era silêncio e treva”, o que nos direciona ao campo da imaginação. Silêncio e treva funcionam como um quadro vazio, tudo ali pode ser sugestionado pela natureza religiosa que envolve a noite de natal, a suscetibilidade da narradora pode ter feito toda a impressão. As decepções ou problemas que a fizeram desacreditar na fé podem, naquela noite, ter pintado a cena como ela gostaria que fosse, mesmo com os problemas. A jovem mãe e professora parecia não se desesperar, mas tinha fé, esperava em Deus, se a percepção tiver feito marca imediata como parece ter sido, esta pode ser fruto de uma imaginação eficiente

que procura resolver os problemas da consciência, como já discutido no capítulo primeiro.

Esta hipótese parece muito possível porque se trata de conto de introspecção, com foco no reflexo de acontecimentos sobre os personagens, mas de maneira íntima e psicológica, como o personagem recebe e entende as experiências. No caso de ficção memorialista e intimista, como este, não há limite conhecido, entre lembrado e imaginação, nem rastros de esquecimento, porque não parece ser a exata lembrança do acontecimento na barca, mas sim a marca feita, percepção, a predisposição da cera no momento da impressão. Por isto o reflexo do acontecimento na personagem não parece ser completamente alcançado, pois não conhecemos o antes, ou o depois. Não há personalidade traçada, características as quais possamos nos apegar para penetrar neste eu tão blindado pela eficiência da rememoração. Em “Natal na barca”, assim como em “As cerejas”, não conhecemos o presente dos personagens, absolutamente nada, permanecemos no território das hipóteses. Em certa medida é porque aquela lembrança fora importante para a continuidade do eu, porque ensinara alguma coisa, mas o caçador que exhibe a caça, e omite a caçada, não é levado em consideração, é preciso que o ouvinte acompanhe o processo, no qual a caça é rastreada e emboscada. Nossa presença no percurso dá validade ao acontecimento, razão pela qual “Natal na barca” é memória em suspeição.

Os trabalhos críticos sobre este conto, embora popular, ainda não abarcam grande variedade temática, razão pela qual não citamos nenhum texto dissertativo. A vertente noturna deste conto faz com que a maioria dos seus leitores se interesse pelo imaginário, que diferente de imaginação vai à caminho do simbólico, procurando no rio, verde e negro, dia ou noite, resposta ao silêncio desta narradora. A similaridade da figura com Maria do menino Jesus, somada a tantos outros elementos oníricos são um prato cheio para as correntes de estudos simbólicos. Um dos temas muito abordados que podem ser associados com nossa perspectiva, de memória e fenomenologia, é o feminismo representado na figura das duas mulheres. A narradora e a jovem são figuras solitárias e independentes da figura masculina. O período noturno e a embarcação com figuras masculinas poderiam representar uma situação de perigo ou qualquer animosidade. No entanto não há qualquer sinal de desconforto ou medo nas duas mulheres, lembramos que o conto foi publicado em 1958, ver mulheres desacompanhadas não era comum ou bem recebido.

Estas mulheres compartilham uma diferente posição de eu/mulher na sociedade. Se nossa experiência guia mesmo nossa conduta, as duas parecem ter vivido desilusão ou descrença, necessárias para que a ausência da companhia masculina já não fosse incômoda. A jovem mulher quando fala do marido não parece sofrer, parece existir uma nota de naturalidade na fala: “recebi a carta de tardinha.” Se houve dor e sofrimento, agora não parece existir nada, ela mudou-se para mais perto do trabalho, era professora. As duas desfrutam ainda da situação de independência, que durante décadas foi a razão mais comum para a situação de mulher subjugada. No momento da publicação, estas duas figuras femininas desfrutavam de individualidade não permitidas ao seu sexo. Seus dramas pessoais parecem tê-las fechado para a opinião coletiva. A mãe quase enlouquecera no falecimento do primeiro filho e neste trecho não há qualquer marca de preocupação com o os outros pensam:

Acordei uma noite tão desesperada que saí pela rua afora, enfiei um casaco e saí descalça e chorando feito louca, chamando por ele... Sentei num banco do jardim onde toda tarde levava ele para brincar. E fiquei pedindo com tamanha força, que ele que gostava tanto de mágica, me fizesse essa mágica de me aparecer só mais uma vez, só mais uma! Quando fiquei sem lágrimas, encostei a cabeça no banco e não sei como dormi. (...) acordei rindo também, com o sol batendo em mim. (TELLES, 1958, p.90).

Na individualidade das duas não parece existir saudades da figura masculina, os homens do conto são ruins ou degradantes. Não existe medo, pois havia dois homens na barca e aqueles que porventura encontrariam no caminho, pois no feriado de natal costumamos ver ruas desertas. Nenhum medo ou atenção é dado ao bêbado. Na noite do encontro na barca, ou naquela descrita no trecho acima, não havia sinal de opressão ou presença masculina, uma espécie de paz íntima dada por Deus que nelas habitava¹³, imunidade ao mal. Como defendemos, pela extensão deste texto, a coletividade é

¹³ Nos referimos ao conto “Nada de novo no fronte ocidental” publicado em *Invenção e Memória*, no qual Lygia narra experiência vivida por ela ainda na adolescência, em uma noite solitária nas ruas da grande São Paulo. “Medo? Não, ausência de qualquer espécie de medo na noite da estudante solitária na sua ronda – mas onde estavam os ladrões? Onde estavam os estupradores? E mais aqueles encapuzados dos sequestros? Onde? E os meninos drogados de olhos vermelhos e armados? E os mendigos atravessados nas calçadas – onde estavam todos? A guerra. (...) repelia com indignação todo e qualquer conflito que pudesse entristecer o Deus que me habitava.” (TELLES, 2004, p.117, 118). Embora Lygia narre como lembrança sua, não nega a possibilidade de ter adotado como sua, a história contada por Mário de Andrade em um de seus primeiros encontros pelos idos de 1944.

formada por individualidades, seja de negros, mulheres, e pobres. No entanto a coletividade tende a oprimir e silenciar as individualidades forjando novas experiências. Queremos chamar atenção ao fato de que a coletividade, manipuladora ou não, é responsável pela consciência individual, portanto, dona de discurso opressivo entre os próprios oprimidos e somente a experiência e consciência individual é capaz de libertar o eu das convenções sociais, como em “Natal na barca”.

É por intermédio da consciência que consideramos, a cada momento, pertencer simultaneamente a vários meios; mas essa consciência existe apenas no presente. A única concessão que o autor se permite é a dor de dotar cada consciência do poder de se situar no ponto de vista do grupo e mais ainda de passar de um grupo a outro. Contudo, essa concessão é rapidamente retirada: essa última atribuição ainda é uma ilusão que resulta de uma adaptação à pressão social; esta nos leva a acreditar que somos autores de nossas crenças. (RICOEUR, 2007, p.133)

As histórias individuais tendem a ser caladas pela maioria, mas são elas a matéria transformadora da atividade narrativa que alimentam nossa experiência, é por isto que compartilhamos. E é também por isto que a tessitura gentil e aparentemente despreziosa de Lygia, foi tão bem recebida pelos colegas, como o poeta José Paulo Paes¹⁴, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade e pela juventude leitora, embora a experiência do presente ainda não proporcionasse a total compreensão que podemos atingir quando o presente vira passado. Embora “Natal na barca” não seja comumente tratado do ponto de vista da memória, como aqui, valorizamos trabalhos que discutem a experiência de individualidade e minorias nos textos de Lygia Fagundes Telles. Que ousou, quando o cenário da literatura brasileira contava com pouquíssimas mulheres, época em que Cora Coralina ainda era desconhecida, escondida nos becos de Goiás¹⁵, por exemplo. A naturalidade das linhas e fluidez da boa escritora mascaram a

¹⁴ O químico e talentoso poeta falecido no ano de publicação de *As Horas Nuas* era um voraz leitor de Lygia Fagundes Telles, e dedicava grande parte de seu tempo à leitura de seus textos. Escreveu críticas, artigos com longos elogios à escritora. E antes de falecer publicou algumas notas sobre *As horas Nuas* que saíram em jornais franceses.

¹⁵ Cora Coralina publicou seu primeiro trabalho em 1965, e data de 1984 o título *Tesouro da casa velha*, livro de contos que mostra uma contista madura e cheia de humor. infelizmente Cora permanece esquecida pela crítica fora dos limites do estado de Goiás.

narrativa transgressora¹⁶ de “Natal na barca” e “A confissão de Leontina”, pois ambos dão foco a mulheres que enfrentam ou enfrentaram problemas sociais, preconceito ou abandono.

A experiência destas mulheres derruba padrões de conduta feminina, denunciando ou sobrevivendo a eles, mas a naturalidade com que é dito, impede que o texto ganhe ar de discurso de gênero; ou por leitores que se incomodam e não reconhecem, na opressão de cor e sexo, a razão de graves problemas sociais. O espírito subversivo do eu, nestes contos, trava batalhas individuais, leitor/narrador, e possui um caráter único de experiência individual e reconhecimento do eu. Eu atual e eu anterior, por isto a matéria memória, olhar para o passado, é tão recorrente e importante na ficção de Lygia. E pela mesma razão o conflito de fé diante do milagre na barca é tão interessante. Somos uma sociedade cristã, mas nossas ações não refletem o Cristo bíblico, somente passamos adiante frases e valores, sem acreditar em coisas que só a própria experiência pode revelar, como ao tocar o bebê morto, para vê-lo abrir os olhos ao embalo da mãe.

“Acredito – murmurei. E, ao ouvir o som débil da minha afirmativa, sem saber por que perturbei-me. Agora entendia. Aí estava o segredo daquela confiança, daquela calma. Era a tal fé que removia montanhas.” (TELLES, 1958, p.90). A narradora, por razão desconhecida, não consegue compartilhar da esperança da mulher, “a tal fé” é parece dizer algo distante, que conhecemos de ouvir falar. Talvez a personagem guarde um desapontamento, frustração que impede que ouça as experiências recentes da jovem mãe sem chamá-la conformada, resignada. No entanto, a noite de natal é uma promessa cumprida, acontecimento prometido desde a saída do povo judeu do Egito, e que aguardava a vinda daquele que salvaria a humanidade. O nascimento de Jesus Cristo é a concretização de um ato de fé, assim como o da mãe que acariciava a criança quando a narradora a percebe morta. A fé representada no natal é aquela sustentada pela memória. A lembrança da promessa é fértil, não pode ser engessada, precisa produzir efeito para que não seja esquecida.

¹⁶ Como já dissemos, o romance *As meninas* (1973) de Lygia Fagundes Telles possui um relato verdadeiro de tortura, porque o censor acompanhando as primeiras partes do livro, não viu nos diálogos de três meninas qualquer coisa de subversivo. As três protagonistas são: Lorena: rica, gosta de sexo, namora um homem casado e ajuda Lia com advogados para os presos políticos. Lia: militante do movimento estudantil, é quem organiza a fuga de amigos e participa de protestos, e tem pai militar. Ana Clara: abandonada pelos pais é usuária de drogas e troca sexo por presentes, seu principal namorado é um homem casado que precisa manter as aparências.

Seja na data cristã, ou naquelas da coletividade explicada pela historiografia, a memória que não ensina, e não é agente transformador do presente, é inútil, é memória estéril.

Sin duda, todos tienen derecho a recuperar su pasado, pero no hay razón para erigir un culto a la memoria por la memoria; sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril. Una vez restablecido el pasado, la pregunta debe ser: ¿ para qué puede servir, con qué fin? (TODOROV, p. 33)¹⁷.

A protagonista que não se nomeia tem direito ao esquecimento de sua história ou à recusa de compartilhar, mas sente que certas experiências devem ser passadas à diante. Celebrar o nascimento de Cristo tornou-se para muitos uma tradição estéril, que gera mudanças que duram três dias, daí em diante a data cai no esquecimento da maioria. Problema recorrente em várias datas importantes para a história, como o oito de março, dezanove de abril, dia da consciência negra e outros. As datas, especialmente aquelas vinculadas à minoria, tendem a não fazer efeito, porque a data não é discutida do ponto de vista social e político, mas enquanto o número de crimes sexuais e violência doméstica assustam a ONU, as mulheres continuam a receber da sociedade flores e batons, e nada muda substancialmente.

Dever de memória só é coletivo se individualmente eloquente. Se não encontramos na luta feminista, indígena e negra algo que ecoe e transforme nossa conduta, a data será somente marca do calendário, mesmo aquelas estabelecidas pela tradição, como o natal. Por que levantar museus e escrever narrativas se a experiência histórica não ensina? A relação entre a história bíblica e “Natal na barca” é feita, porque a memória narrada é algo recorrente para nós, e no conto representa a esperança perdida da narradora.

Os personagens de Lygia vivem experiências significativas com capacidade de percebê-las e refletir, mesmo na infância, como “Rosa Verde”, basta instrumentalizá-lo para isto, pois aquele que narra prepara-nos para o que virá. “Não quero lembrar”, “vou contar para a senhora que é especial”, “ela subia sem pressa a tortuosa ladeira. À

¹⁷ Tradução livre minha: “Sem dúvida, todos têm direitos de recuperar seu passado, mas não há razão para oferecer um culto à memória pela memória; sacralizar a memória é outro modo de fazê-la estéril. Uma vez lembrado o passado, a pergunta deve ser: para que pode servir e com que fim?”

medida que avançava, as casas iam rareando.” (LYGIA¹⁸, 1958, p.103) O caráter curto do conto exige recursos eficientes para que o objetivo, atmosfera, personagem ou acontecimento sejam alcançados, assim como as primeiras palavras devem levar ao problema, a memória do leitor deve ser acionada a todo o momento para que a economia de argumentos não ofereça incompletude ao texto. Pois com Lygia não contamos com os benefícios dos narradores explicativos de Machado de Assis, tendo em conta as preferências estilísticas de Lygia Fagundes Telles.

Evocar a memória e experiências de minhadade em cada leitor, não é tarefa fácil, mas possível com precisão semântica e vocabular, porque o sujeito da enunciação é alguém como nós, primeira pessoa, dono da experiência, eu-origo (HAMBURGUER, 1986), talvez por isto o acontecimento dado no natal foi tão eloquente ao leitor. A aproximação feita entre a nossa experiência e a do eu que narra, faz nosso o seu tempo e sua realidade, como se a primeira pessoa aumentasse o *status* de verdade sobre a ficção. Condição de autenticidade do enunciado, sujeito e objeto. No caso de contos memorialistas, memória e verdade. O jogo narrativo nascido de semelhante técnica é criativo e ardiloso, porque sua localização no tempo tem a missão de nos confundir, como nos contos machadianos, ou seja, se o narrador está em algum ponto do presente narrando seu passado, ele não pode saber de um futuro que o eu atual ainda não viveu, ou, dizer alguma coisa que o eu do passado não pudesse saber. O ardil da técnica memorialista está em confundir o leitor, destruir a linha que separa o eu do passado do eu no presente, presentificação criada pela narradora de “Natal na barca”. Se pensarmos na afecção como responsável por nos conectar ao passado, de modo suficiente para recriar o ambiente, como a água escura do rio, ou os trajes da jovem mãe, perceberemos que pouco nos adiantaria discutir verdade ou mentira, a percepção acabou por se tornar e própria marca do sinete.

¹⁸ Trecho de “Venha ver o pôr sol” publicado em 1958, com “Natal na barca”.

CONCLUSÃO

Quando se trata de Lygia Fagundes Telles, a prosa segue tranquila e sem destino certo. Com uma contística variada a autora é excelente na composição de atmosferas e personalidades, assim como Machado de Assis. Lygia costuma escolher pessoas comuns para suas histórias. E os contos firmados sobre a memória são profundos, complexos e intensos em sua brevidade, empatia e estranhamento são duas constantes em seu leitor, vemos muito de nós nos personagens, ainda que sejam capazes de coisas queremos crer, não faríamos. Semelhante a Machado de Assis, a potencialidade de bem e mal em todo indivíduo se faz presente na criação dos personagens. O vai e vem de positivos e negativos, empatia e repulsa é fundamental para a narrativa curta, tanto mais no conto de personagem. Lygia certamente leu Edgar Allan Poe, o efeito reclamado por ele está presente em toda sua contística: se é acontecimento precisa ser único, curioso; se é de atmosfera, tem que ser contagiante e completa o suficiente, para que o leitor se sinta preso, se de personagem deve nos envolver e nos acompanhar, ecoar na memória.

Aquilo que pode nos parecer comum é na pena de Lygia o incomum e o extraordinário torna-se comum. É este o objetivo. Das coisas mais tremendas podem sair as mais simples e vice e versa, tanto na vida quanto na arte. Tanto em Lygia quanto em Machado. Ler tal prosa é muitas vezes como sentar-se em um vagão de trem sem destino. Confiamos no maquinista e pagamos o bilhete. A viagem não é rápida do ponto de vista ontológico. A narrativa curta possui o efeito de condensação que explode ao infinito durante a leitura (CORTAZAR, 1993). Em Lygia, as paisagens mudam com a rapidez de uma metáfora e o tempo nos afigura ao todo. Passado, presente e futuro nos são dados sem o apito de aviso do maquinista. É preciso dizer que não é o eu personagem que está em movimento, nem nós que embarcamos no trem, é, antes, o trem e somente ele. Os personagens costumam parar e olhar o tempo, nós da mesma maneira, o que se move faceira é a hábil contista, que nos encaminha, acompanha, mas logo oferece a descida.

A narradora de “Papoulas em feltro negro”, a de “Natal na barca” e a jovem Leontina são pessoas comuns, que aparentemente vivem problemas comuns. Mazelas sociais, violência de gênero, solidão, descrença. Os três contos criam um universo de resgate do eu. Elas têm consciência de alguma coisa, embora não saibam do quê. Como

seria se pudéssemos ouvir o relato de Leontina e da narradora de “Papoulas em feltro negro” anos depois da prisão e do encontro com a professora? Como maior experiência no tempo afetaria as impressões criadas pelo presente confuso? A mulher de “Natal na barca” parece ter alcançado alguma coisa que as outras duas ainda não conseguiram, razão pela qual sua lembrança é uma narrativa, pensada e elaborada para um objetivo.

O caráter enigmático dos contos de Lygia parece oferecer futuro, algo de positivo está por vir, o que é diferente de feliz. Nos contos de Machado o futuro está morto, amarrado a um presente infeliz sem possibilidade de mudança, redenção ou qualquer outro sentimento pelo qual valha a pena esperar o amanhã. Os protagonistas de Machado iniciam a narrativa em suspensão, tentam criar expectativa e dramaticidade sobre aquilo que dirão. Para nossa surpresa, as lembranças não podiam ser mais ordinárias: duas decepções amorosas e as desventuras em série de Matias Deodato. No conflito de Plácido e Josino não há nenhuma matéria que possa provocar empatia, os dois jovens se apaixonaram, nunca o disseram às damas, passaram as décadas seguintes a culpá-las, mesmo que parcialmente, pelo presente que lhes desagradam. Não há nos três personagens masculinos o conflito político e filosófico que existe nas três mulheres de Lygia.

Machado de Assis (1874) em nota introdutória diz que se existe alguma vantagem no gênero conto é ser curto, pois, se a história não é boa, logo acaba. O conto acontece porque alguma coisa precisava ser ensinada, contada, passada a diante, não por razões do escritor, mas do narrador. E por caminhos diferentes dos sugeridos pelo americano Poe, conseguia alcançar efeito como “A causa secreta”, “Anjo Rafael”, “O capitão Mendonça”, “Ideias de Canário”, “A cartomante”, “O alienista”, e outros tantos que permanecem na memória do leitor, mesmo décadas depois da leitura. São contos que se destacam na gigantesca produção de Machado, e também porque o ofício de narrador compunha parte de sua renda semanal. O que queremos dizer é que como exímio contador de histórias ele sabia o que o público queria ler, cultivava no gênero conto os ingredientes para seu sustento e a aprendizagem necessária para o narrador de fôlego que viria a ser.

O encontro casual gera a necessidade gregária do falar e ouvir histórias, revisitando aspectos-chaves da literatura e parte de sua função: o ócio e prazer. É preciso “matar” o tempo de modo a agradar a todos, sendo unânime a escolha

de narrativas curtas que permitam a cada um transmitir conhecimento e experiência, ocupando os ouvintes, graças às características ligadas à curiosidade e ao encanto diante da corporificação figurada da vida. (PASSOS, 2001, p. 80).

Tentamos mostrar um Machado de Assis próximo a nós, porque realmente o vemos como uma peça desencaixada entre seus contemporâneos. Machado tem muitas faces literárias que somente o tempo nos fez perceber, ou seja, irá sobreviver ao tempo e se atualizar, pois nós, leitores, mudamos muito, mas há algo que nos une, talvez universal, ou simplesmente comum, nossa essência que nos aproxima a cada vez que entramos no texto de Machado. Como no Machado que Antonio Candido (1995) nos fez perceber, aquele que entrou em determinado jogo literário para ser bem sucedido, respeitar para ser respeitado, arcaico e conservador na aparência, mas transgressor às escondidas, sua obra é testemunha disto. Sua literatura é multifacetada porque se parecesse conosco. Agimos segundo a conveniência das relações sociais, estabelecida nas ruas ou entre quatro paredes, mas há sempre algo mais na conveniência, alguma coisa que o olhar oblíquo, o olhar da ironia, diz ao silenciar, diz ao insinuar. E neste inominável algo mais é que cada leitor estabelece um diálogo com perspectiva própria, que sempre termina por colocá-lo entre nossos autores preferidos. Drummond em carta trocada com Lygia Fagundes Telles, diz:

Por mim (mas não quero influenciar nada, examino apenas teoricamente a questão) eu poria o nome inventado, justamente para dar ideia de invenção a uma obra literária. Podemos confessar tudo, até o que não confessamos a nós mesmos, pelo recurso da transposição artística. Quem não sabe que Machado de Assis foi um assassino e um violador nato, apesar de nunca o haver sido senão através de seres imaginários? O que há de perversidade naquele velho! E tão respeitável cá fora, o bandido... Ele assaltava casas, fazia de vampiro de almas, destruía, desmoralizava os melhores sentimentos... e foi um digno fundador da Academia de Letras! (DRUMMOND¹⁹, 1989).

Drummond não está exagerando, o escritor Machado é feito desta matéria difícil de rotular porque nos faz sentir algo que ele não enunciou. Entendemos o poeta. Em *Dom Casmurro e Memórias póstumas de Brás Cubas*, vemos o Machado

¹⁹ Trecho retirado de carta enviada à escritora Lygia Fagundes Telles. Drummond demonstra ansiedade pela publicação de *A disciplina do amor* (1986).

perverter/subverter absolutamente todos os sentimentos positivos que queremos cultivar. Os relacionamentos de Brás Cubas são perversos e agressivos, o egoísmo do personagem provoca incômodo, enquanto sorrimos. O humor fino de Machado ensinou Lygia e a todos que o precederam: a ironia, a piada, é uma violência protegida e aparentemente inofensiva porque faz sorrir. Antonio Candido chega a falar em censura às jovens moças que se divertiam com o casto Machado, sendo assim não poderiam ler textos como “A causa secreta”, ou “O esqueleto”. Todos os seus contos excelentes provêm da intimidade de experiências que transgridem nossa expectativa. Se ficamos surpresos ao perceber nas primeiras páginas um defunto autor, como não ficamos ao saber como era e o que fazia o homem ainda vivo?

Machado desenvolveu um estilo com marcas psicológicas e de crítica muito forte, seus personagens são mais reais do que imaginava a escola literária a qual pertencia. Sua escrita eficiente e sutil desvela o impulso caótico na ordem, o que torna difícil contê-lo no século XIX. Fadado a escrever e publicar em língua portuguesa, (CANDIDO, 1995) que da periferia da Europa veio para a periferia da América, nossa língua e cultura não oferecia ao velho mundo senão excentricidades e exotismo, majoritariamente.

Os primeiros contos publicados de Machado datam de 1870, estavam aqui, publicados pela editora Garner muitos antes do excelente Tchekhov chegar à notoriedade como contista. Percebemos que o escritor russo recebe crédito como fundador do conto moderno, depois que Machado de Assis já havia escrito obras primas como “O alienista” e “Frei Simão”. O infortúnio de estarem em Língua Portuguesa, com Portugal e Brasil fora da *hot cultural zone* europeia, fez com que o brilhante contista ficasse restrito ao nosso círculo literário, fora da historiografia do conto mundial.

Uma de nossas preocupações foi aproximar o Machado de Assis da escritora Lygia Fagundes Telles. Os dois compartilham o mesmo entendimento da forma conto, uma história que precisa ser contada. Tanto um quanto a outra fizeram contos, tensos como “As formigas” e “Virgínius”, românticos e trágicos, como “Uma branca rosa pálida” e “Casada mais viúva”, com assassinatos, como em “Óculos de Antão” e “Meia noite em ponto em Xangai”. Cortázar, Poe e Friedman conseguem representar bem as ideias sobre as quais os contistas se firmaram, numa trajetória escrita que abrange mais de um século de alta literatura.

Nosso intuito durante todo o trabalho foi abraçar a obra dos dois autores, embora os contos sejam narrativas isoladas, aprendemos que habitar um texto literário significa

visitar outros tantos. Queríamos sondar o máximo possível os autores por trás dos narradores. Primeiro, porque quando frequentamos muito determinada linguagem, ela já não nos engana com facilidade, nos tornamos menos ingênuos. Segundo, porque também compreendemos que as histórias e personagens refletem uns nos outros, mesmo que cada um seja um universo completo.

Embora a memória, no campo literário, seja comumente tratada em romances, o conto nos propõe uma abordagem diferente. A narrativa curta costuma ser percurso direto à lembrança, se o conto é memorialista, pois o tempo de que o narrador dispõe é pequeno, portanto, está impedido de recursos de estilo e meandros para chegar ao lembrado. De tal modo escolhemos contos que oferecem mergulho em profundidade (CORTÁZAR, 1993), que proporcionam maior proximidade com a figura do narrador, porque podemos vislumbrar a lembrança antes do trato da linguagem.

Machado e Lygia mostram muita predileção pelo trato da memória nas narrativas em primeira pessoa, em contos ou romances. Naturalmente, narrar sobre o passado é fascinante e desafiador, podemos entender melhor nossas experiências quando, através do tempo, olhamos a coisa de modo completo. Assim, a narrativa memorialista é feita em tom reflexivo e de descoberta, exemplo de *Dom Casmurro*, como se a palavra enunciada exercesse poder sobre o passado e reverberasse ainda. A narrativa é um ato enunciativo sobre a lembrança, não altera o passado, mas transforma nossa compreensão ou perspectiva sobre o passado pode ter efeito equivalente.

A reflexão desenvolvida aqui não esgota a discussão da memória nestes contos, nem em outros trabalhos dos autores citados, o nosso intuito como contribuição crítica e analítica era acompanhar o processo rememorativo e possibilitar que contos desconhecidos de Machado e contos importantes de Lygia Fagundes Telles, bem como a temática da memória, fossem ainda mais discutidos, sob a perspectiva teórica mais próxima de uma discussão fenomenológica.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Org. Rolf Tiedemann e trad.: de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond. Correspondência com Lygia Fagundes Telles. Disponível: <http://www.literal.com.br/lygia-fagundes-telles/bau/cartas-de-carlos-drummond-de-andrade>. Acesso em: Março de 2014.

ASSIS, Machado. “Último Capítulo”. In: *Histórias sem data* (1984). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008.

_____. “Viagem à roda de mim mesmo”, “Uma por outra”. In: *Contos Avulsos II*²⁰. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad.: Frederico Ozzanam. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

²⁰ Nomeação feita pela Editora Aguilar para a publicação das obras completas.

_____. “A máscara e a fenda”. In: *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2003.

_____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. “Do conto breve e seus arredores”. In: *Valise de Cronópio*. Trad.: David Arrigucci Jr. E João Alexandre Barbosa. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: *Vários escritos*. São Paulo, Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

_____. *A educação pela noite e outros estudos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2007.

_____. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. 12. ed. São Paulo: Perspectiva S.A. 2011.

CORALINA, Cora. *O tesouro da casa velha*. 5 ed. São Paulo: Global, 2002.

DARTIGUES, André. O que é a fenomenologia? Trad.: Maria José J.G. de Almeida. 7 edição. São Paulo: Centauro, s/d.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DIXON, Paul. *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

FRIEDMAN, Norman. “O que faz um conto ser curto”. Tradução de Marta Cavalcanti de Barros. *Revista USP*, São Paulo, n. 63, p. 219, 230, set.- nov. 2004.

_____. “O ponto de vista da ficção”. Trad.: Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n.53, p. 166, 182. Março – Maio. 2002.

FURASTÉ, Pedro Augusto. *Normas técnicas para o trabalho científico*. 13 ed. Porto Alegre, 2004.

GLEDSON, John. *Machado de Assis impostura e realismo*. Trad.: Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOTLIB, Nádía Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.

HÄMBURGER, K. *A Lógica da Criação Literária*. Tradução de Margot P. Malnic. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1986.

HUSSERL, Edmund. *A lógica dos sinais*. In: Philosophie der Arithmetik. http://www.lusosofia.net/textos/husserl_a_logica_dos_sinais.pdf Trad.: António Fidalgo. Lisboa, 1891. Acesso em: Setembro de 2013.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad.: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

LUCAS, Fábio. “O conto no Brasil moderno”. In: Org. FILHO, Proença Domício. *O livro do seminário*. 1 ed. São Paulo: Nestlé e L.R. Editores, 1983.

_____. “Entrevista com Lygia Fagundes Telles”. São Paulo, *Revista Cult*, Junho de 1999. *Revista Cult*, São Paulo, ano II, p. 5, 16. Junho. 1999. Entrevista concedida para o lançamento de *Invenção e Memória*.

MOGIN, Olivier. *Paul Ricoeur as fronteiras da filosofia*. Trad.: Armando Pereira da Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

NORA, Pierre. “Entre a Memória e História: A problemática dos lugares”. Trad.: Yara Aun Khoury. In: Projeto História, São Paulo: Dez, 1993.

PAES, José Paulo. “A arte refinada de Lygia Fagundes Telles”. O Estado de São Paulo, 23/12/1995. Disponível em: <<http://portalliteral.terra.com.br>>. Acesso em: 18 março, 2014.

PASSOS, Cleusa Rios P. “Breves considerações sobre o conto moderno”. In: *Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

PELLAUER, David. “Ações narradas como fundamento da identidade narrativa”. In: *Paul Ricoeur: ética, identidade e reconhecimento*. São Paulo: Loyola, 2013.

PINTO, Amâncio da Costa. O impacto das emoções na memória: alguns temas em análise. *Psicologia, Educação e Cultura*. Porto, v. 2, p. 215-240, Editora Universidade do Porto, 1998.

PLATÃO, Diálogo de Teeteto. Trad.: Carlos Alberto Nunes. Santa Catarina: 2009. Disponível: < <http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/teeteto.pdf> >. Acesso em: Setembro de 2013.

POE, Edgar Allan. “A filosofia da composição” In: *Poemas e ensaios*. Trad.: Oscar Mendes e Milton Amado. 3 ed. São Paulo : Globo, 1999.

RICOEUR, Paul. *A memória, A história e o esquecimento*. Trad.: Alain François. Campinas: Unicamp, 2007.

_____. *Na escola da fenomenologia*. Trad.: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2009.

RICOEUR, Ricoeur. Tempo e narrativa – Tomo I. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus editora, 1994.

_____. Tempo e narrativa – Tomo II. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus editora, 1995.

RITER, Caio. “A memória da dor: imagens e recorrências em Lygia Fagundes Telles”. *Ciências & letras*, momentos do conto brasileiro, Porto Alegre, v.34, p.105, 118, Jul. – dez. 2003.

RÜSEN, Jörn. *Razão Histórica*. Trad. Estevão de Rezende Martins. Brasília: UNB. 2010.

VALLE, Ulisses do. Entre memória e imaginação: pelo fim de uma longa má-consciência. *Revista historien*, Petrolina, v.5, p. 167, 182, jun./nov. 2011.

VILLAVERDE, Marcelino Agis. *Paul Ricoeur a força da razão compartilhada*. Trad.: Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor às batatas*. São Paulo: Duas cidades, Editora 34. 2000.

_____. *Uma desfaçatez de classe*. São Paulo, janeiro de 1985. Disponível em: http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/45/20080623_uma_desfacatez_de_classe.pdf. Acesso em: 16 dez. 2013.

SILVA, Tiago Ferreira da. *Franjas de algodão em mantos de veludo”: apropriação irônica e realidade histórica nos contos de temática religiosa de Machado de Assis*. Brasília: UnB, 2013. Dissertação de Mestrado, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, 2013.

TELLES, Lygia Fagundes. “Natal na barca”. “Venha ver o pôr do sol”. In: *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

_____. “A confissão de Leontina”. In: *Filhos Pródigos*. São Paulo, Livraria Cultura editora, 1978.

_____. “Papoulas em feltro negro”. In: *A noite escura e mais eu*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A disciplina do amor*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

_____. “Nada de novo na frente ocidental”. In: *Invenção e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TIETZMANN, Vera Maria Silva. *Dispersos & inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles*. Goiânia, Cãnone Editorial, 2009.

TODOROOV, Tzvetan. *Los Abusos de la memoria*. Trad.: Miguel Salazar. Barcelona: Editorial Paidós, 2000.