

IMAGINAÇÃO E MEMÓRIA EM FRAGMENTOS DE *A DISCIPLINA DO AMOR*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Rodrigo Fonte (UFRJ)¹

RESUMO: O presente estudo tem o objetivo de analisar a maneira como Lygia Fagundes Telles imprime elementos de sua bagagem existencial na primeira pessoa do discurso em alguns fragmentos do livro *A disciplina do amor*, obra que se singulariza por amalgamar a postura de autora, narradora e personagem em um só sujeito nas narrativas. Partindo dessa constatação, em diálogo com as perspectivas teóricas de Nilton Resende, Noemi Jaffe, Sônia Regis e José Paulo Paes, empreendemos uma breve sondagem nas camadas do “eu” lygiano, circunscrito às esferas da ficção e da memória, além de lançar luz sobre a experiência artística – ou sobre o drama da criação – da escritora paulistana, na expectativa de comprovar que na elaboração do repertório dramático do livro em análise não há o apagamento dos rastros autorais, uma vez que a memória é constituída artisticamente.

PALAVRAS-CHAVE: narrador; autor; leitor; memória; ficção

ABSTRACT: The present study aims to analyze the way Lygia Fagundes Telles prints elements of her existential baggage in the first person of the discourse in some fragments of the book *A disciplina do amor*, a work that is singularized by amalgamating the posture of author, narrator and character in one subject in the narratives. Based on this finding, in dialogue with the theoretical perspectives of Nilton Resende, Noemi Jaffe, Sonia Regis and José Paulo Paes, we undertake a brief survey in the layers of Lygia's "self", circumscribed to the spheres of fiction and memory, in addition to shedding light on the artistic experience – or on the drama of creation – of the writer from São Paulo, in the expectation of proving that in the elaboration of the dramatic repertoire of the book under analysis there is no erasure of the author's traces, since memory is artistically constituted.

KEYWORDS: narrator; author; reader; memory; fiction

Tem sido bastante comum nas análises críticas em torno do livro *A disciplina do amor* o uso do termo “memorialístico” para qualificá-lo. De fato, a incursão feita por Lygia Fagundes Telles aos rincões de seu passado inspira semelhante enquadramento. Pela primeira vez, após uma vasta produção ficcional, que engloba oito livros de contos e três romances, a autora volta a atenção para si mesma. Na tentativa de esgarçar o conceito de memória, são mantidos os traços típicos da sua ficção, algo que um leitor habituado com a sua literatura pode facilmente reconhecer, embora também possa intuir

¹ Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
E-mail: r.jill@hotmail.com

a existência de um desvio, de uma falha no próprio percurso interpretativo, que recoloca o livro, publicado pela primeira vez em 1980, no segmento das memórias.

O discurso em primeira pessoa é o mecanismo fundamental que provoca no leitor certa dificuldade para dissociar a atuação do autor, do narrador e do personagem no que é contado. Diante do enfraquecimento da posição que cada uma dessas categorias ocupa na teia narrativa, as memórias deixam de ser “uma sobrevivência de imagens passadas” (BERGSON, 2011, p. 69), sobretudo quando em contato (nem sempre harmonioso) com os fatores externos ao sujeito que recorda; tornam-se estímulos muito mais linguísticos do que factuais. Colocar em primeiro plano as recordações, nos parece, é um caminho bastante eficaz de se experimentar algumas possibilidades estéticas capazes de tracejar a memória das palavras.

Em artigo publicado recentemente na *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Silvana Maria Pantoja dos Santos e Ethylla Suzanna Corrêa Santos (2019) chamam a atenção para a motivação sensorial dos fragmentos de *A disciplina do amor*. Segundo as pesquisadoras, a memória constitui o tema central do livro porque traz a lume o que foi sentido dos acontecimentos passados pela mesma voz narradora, bem como das emoções afloradas no gesto da rememoração, que se desdobra em tipos textuais como o conto, os relatos de viagem, o diário, o testemunho sobre alguém importante para Lygia. Logo, a reminiscência acontece de forma documental, porém carregada de ficcionalidade.

Unir imaginação e memória, ainda de acordo com as pesquisadoras, demonstra dois aspectos da criação lygiana: a atitude de flexibilidade frente às reminiscências, como uma escolha metalinguística para lhes dar forma e profundidade, e a retomada do passado como um caminho de compreensão do seu instante atual, tão estilhaçado quanto a memória em si.

Tal especificidade da construção narrativa de Lygia parece se ajustar ao desejo de dar um contorno orgânico e verídico às passagens que podem ser lidas como meras invenções. Isso é bastante razoável em termos estéticos, pois, nas palavras de Henri Bergson,

nossa percepção do mundo exterior é pouca coisa em comparação com tudo o que nossa memória nele acrescenta. Justamente porque a lembrança de intuições anteriores análogas é mais útil que a própria intuição; estando ligada em nossa memória a toda a série de acontecimentos subsequentes e podendo por isso esclarecer melhor nossa decisão, ela desloca a intuição real, cujo papel

então não é mais que o de chamar a lembrança, dar-lhe um corpo, torná-la ativa e consequentemente atual (2011, p. 69).

Fica claro, então, que uma das propostas formais de *A disciplina do amor* é investigar, numa ligeira dissecação dos acontecimentos passados, os condicionamentos emocionais que a narradora-personagem dos fragmentos em primeira pessoa vai experienciando no presente. É como se sugerisse que toda memória, mesmo tecida nos fios da invenção, está comprometida com a realidade, e por isso qualquer narrador deve ser posto sob suspeita. A sua idoneidade, herdada da confusão entre narrador e autor, pode lançar obstáculos na relação do leitor com o texto. Se o autor, travestido de narrador, forja uma linguagem cuja natureza é absolutamente literária, ou seja, sem fugir dos travejamentos da ficção, ele parece não ser digno de confiança, principalmente quando está em jogo a exposição de reminiscências. Quanto a isso, a própria Lygia declara:

Eu digo sempre e disso tenho certeza – que a invenção e a memória são absolutamente inseparáveis; estão misturadas de uma forma tão entranhada que, se você tentar pretensiosamente separar a invenção da memória, quando você perceber a invenção estará prevalecendo sobre a memória, é impossível separá-las porque ambas fazem parte de vasos comunicantes (*apud* LUCENA, 2010, p. 34).

Acima de todas as coisas, o narrador lygiano, caracterizado pelos aspectos de personalidade muito similares aos da própria autora, aparentemente tem a intenção de apenas contar uma história. Trabalha para emocionar o leitor, chocá-lo, borrar as suas especulações, romper com as suas expectativas, concedendo-lhe a liberdade de tirar as próprias conclusões acerca do que é contado. Até puxar subitamente as rédeas da narrativa e determinar a percepção do leitor, tudo com muita gentileza e sobriedade. Não por acaso lemos a trama narrativa engendrada por esse tipo de narrador como uma grande encenação a partir do desdobramento mal ajambrado de um eu que tanto pode ser ele próprio, quanto quaisquer personagens envolvidos nos eventos.

Em verdade o narrador precisa se camuflar para que, ao menos, tenha preservada a sua função na estrutura da narrativa. Nas palavras de Silviano Santiago, isso se dá porque “na criação literária de Lygia, a escrita da memória e o texto da literatura confluem aflitivamente para o lugar entre, aberto pelo contar direto e o contar mentiroso, para a brecha ficcional, abrigo e esconderijo do narrador” (1998, p. 100). Nesse horizonte, o escrever e o encenar se confundem à medida que a escritora Lygia Fagundes Telles se torna criadora e personagem de si mesma, aprimorando o processo de articulação de um

tipo de fronteira estrutural que prioriza a perspectiva dual de um mediador que não é só o narrador, enquanto consciência racional interessada em organizar “a narratividade no drama e a dramaticidade da narrativa” (MELO E SOUZA, 2010, p. 24), mas também o personagem carregado da sua experiência emocional. Logo, percorrendo toda a trajetória estética do livro, o leitor vai tomando ciência do ponto de vista narrativo assumido por Lygia, concentrado no seu ato de escrita, de recordação mediante a conjunção do racional e do transracional (ou emocional) – por isso a mistura de gêneros e a sensação de que flagramos a autora (enquanto personagem) experimentando a melhor forma de elaborar uma ação que deixe claro a sua predileção estética por temas desagradáveis, que ponham seus personagens enfrentando problemas existenciais.

Insistir nisso e na complementariedade dos contrários é exatamente o que Lygia faz em *A disciplina do amor*. E isso fica mais latente porque as frentes com as quais trabalha nos demais livros estão nele reunidas. Observemos, por exemplo, o fragmento “Geleia de maçã”. Trata-se de uma narrativa sobre o incesto. O cenário é um trem que levará, durante a noite, a narradora-personagem para o Rio de Janeiro. Sua companheira de viagem é uma senhora idosa que lhe conta sua relação com os dois filhos homens. A cabine está mergulhada na penumbra, tendo como foco de luz somente a luminária embutida na cabeceira – o que dá ao ambiente um tom soturno e à narrativa o clima de confabulação confessional. Após falar com orgulho do filho advogado, a mulher põe no palco das recordações o outro filho, o problemático, que estava para se formar em medicina e que num determinado dia se trancou no quarto com um revólver, ameaçando cometer suicídio. Uma vez conseguido convencê-lo a abrir a porta, a idosa conta ter sentido a arma sob o travesseiro quando se deitaram. Nesse ponto da narrativa Lygia dá o sinal do drama – indiciado pelo estranhamento incômodo da narradora em torno da constatação de que a mulher se deitara com o filho – e a partir desse ponto mistura as vozes da narradora com a da companheira de viagem. O fragmento se torna, então, uma contação de segunda mão, já que os eventos, antes de serem transcritos, passaram pelo crivo da narradora:

No solavanco mais forte do trem apagou-se a luz da cabine, só ficou a voz subitamente rejuvenescida no estilo galopante, seco. O jovem era um edipiano feroz que muito cedo descobriu que a impotência sexual vinha desse complexo, ódio pelo pai, paixão pela mãe que nessa época era uma bela mulher, aquela embrulhada, que desesperadamente tentou desembrulhar com amores devassos, amores castos, tentativas com donzelas, prostitutas, negras e arianas, lésbicas e homossexuais, quem sabe era um homossexual enrustido? Antes

fosse e o drama seria solucionado, mas tudo em vão, continuava aquela ansiedade, o sofrimento (TELLES, 2010, p. 45).

O procedimento narrativo utilizado por Lygia dá margem à ambiguidade: não sabemos se o que ela conta é a reprodução das lembranças da velha senhora, ou se tudo não passa das fantasias da narradora, projetando um drama para os personagens que lhe são apresentados. Segundo a jovem, o filho de sua companheira só alcançava o gozo ao se masturbar lembrando do aconchego do seio materno quando ainda bebê – “a ejaculação doloridíssima suavizada pela lembrança do leite morno na boca” (2010, p. 45). É precisamente durante a falha da iluminação que a mãe revela esse detalhe da intimidade de seu filho – e dela mesma –, como se quisesse expurgar uma culpa sem que a expressão facial, sempre reveladora de mentiras, fosse notada. A penumbra é o código do qual Lygia faz uso para caracterizar o ápice do conflito dessa mãe que, por amor ao filho, decide ceder o seu corpo para que ele pudesse aplacar o seu sofrimento em relação à sexualidade distorcida.

Então ambos se deitaram chorando e se consolando, tamanha a solidariedade dessa mãe ainda jovem por esse filho que lhe pedia o seio assim como uma criança, deu-lhe o seio e com naturalidade passaram para a ação num amor que durou essa noite e se estendeu por toda a semana que antecedeu a viagem que ele fez para a Alemanha, quando se buscavam e se encontravam no desejo nítido, sem tibiezas. Abrasador. Difícil explicar o inexplicável mas no silêncio e no escuro do casarão foi se fazendo ordem lá dentro dele, as coisas desajustadas se ajustando nos lugares: rompeu-se o cordão umbilical e dessa vez para sempre. Ele pôde renascer inteiro. Livre (2010, p. 54).

Pela carga dramática com a qual Lygia constrói esse fragmento é natural que fiquemos com a sensação de que mais elementos poderiam ser apresentados sobre a relação incestuosa entre mãe e filho; o conflito pede, afinal, um aprofundamento que não há, e o enredo fica extremamente lacunar, como o próprio percurso entre São Paulo e Rio. Então nos perguntamos por que a autora põe esses vazios nos seus textos. Eles singularizam *A disciplina do amor* justamente porque o ato de escrever remonta um encontro nem sempre harmonioso com os lapsos de memória e até mesmo de criatividade.

Interpretando a oposição entre narrativa e drama, Ronaldes de Melo e Souza, no ensaio “Poética da narrativa de primeira pessoa”, recorre ao postulado de Aristóteles, para quem “o que se mostra no drama é mais dramático do que o evento que se narra. No entanto, uma cena se torna mais patética por não ser diretamente mostrada” (MELO E SOUZA, 2010, p. 24). A questão é que naturalmente enxergamos nas tramas lygianas a recorrência desses não-ditos – agindo, talvez, como portais de abertura para a participação

do leitor, que pode, afinal, tomar para si a mesma atitude que a narradora do fragmento “Geleia de maçã” e fantasiar sobre a realidade ouvida, ficcionalizar dramaticamente a verdade.

“Coleção de fatos e invenções” (JAFFE, 2010, p.206), *A disciplina do amor* surge como a insígnia da maturidade inventiva de Lygia, quando ela consegue romper com as fronteiras dos gêneros literários e manipular o uso da linguagem até o seu limite, sem que haja qualquer dano para o entendimento e para a fruição do leitor. Nas palavras de Noemi Jaffe,

Lygia realmente traceja aquilo que nas obras anteriores e posteriores aparece como desenho, e, às vezes, como pintura. Este é um dos encantos do livro: ir passando de um fragmento a outro, sem esperar continuidade, lógica narrativa, cronologia, e, ao longo dos fragmentos, ir se familiarizando e reconhecendo alguns desses traços que singularizam a escrita de Lygia (2010, p. 206).

Apesar de concentrar-se no eu que narra os eventos sob o fluxo de suas lembranças, condicionada pela montagem e desmontagem de enredos e sub-enredos, é sobre o outro que Lygia incide sua energia de desvelamento. Daí a confusão do leitor, que nunca consegue discernir o que realmente está sendo exposto, o que está sendo posto a nu na narrativa em gangorra que as evocações memorialísticas da narradora-personagem resgatam.

DAS LEMBRANÇAS AFETIVAS

Nos fragmentos “Tenho um gato” e “Iracema”, que abrem *A disciplina do amor*, encontramos uma Lygia jovem, candidata para o vestibular da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, moradora de um apartamento modesto que divide com a mãe após a morte do pai. Lê em voz alta o romance *Iracema*, de José de Alencar, quando um gato, vindo do telhado, entra pela janela. Ocorre uma cumplicidade entre ela e o felino, a quem decide dar o nome de Iracema, pouco importando se macho ou fêmea. Tal como ela mesma, o bicho prefere o silêncio. Mesmo acreditando que manter um bicho de estimação signifique ter uma companhia num momento grave, como o do vestibular, a narradora pressente, diante da natureza dos gatos, que Iracema será provisória em sua vida:

“Tudo passa sobre a Terra!” estava escrito no romance que achei triste. Olhei para a outra Iracema que já fazia em silêncio a sua delicada toaleta. Apanhei uma almofada e deixei-a assim próxima, Também você vai passar, Iracema?! perguntei em voz baixa. Não sabia ainda que ela permaneceria infinita na memória da minha finitude (TELLES, 2010, p. 16).

Iracema, antes de ser uma recordação transformada em personagem, carrega em si o símbolo da sagacidade e da clarividência – que provavelmente a jovem Lygia gostaria de ter naquele momento crucial da vida. Pela atitude ao mesmo tempo terna e dissimulada do gato, a autora analisa a oscilação do positivo e do negativo, da alegria e da tristeza, da permanência e da impermanência, contingência, aliás, muito característica de sua literatura.

Se no primeiro fragmento a narradora nos apresenta a gata como uma coadjuvante livre, apesar de desejosa de permanecer ali, aquecida e protegida, no segundo, intitulado “Iracema”, vai dando a ela contornos mais nítidos de protagonista e a torna foco narrativo, deixando de ser objeto de ruptura de um *status quo* da vestibulanda para ser objeto de observação, ou melhor, o eixo do cotidiano. Pouco a pouco Iracema, com suas escapadelas inadvertidas e alterações de humor vai dominando o espaço da casa e da vida da nova dona. É a única interlocutora da jovem (a mãe, embora citada, nunca está presente no apartamento), o seu ponto de equilíbrio. Até ouvir da tia que gato tem “pacto com o Diabo” – palavras que provocam uma mudança radical de perspectiva da narradora ante a própria vida e a gata. O destino de Iracema é selado – não por força do acaso, mas pelas impressões negativas que as palavras da tia causam: uma viagem com a mãe se torna a causa da morte do animal, deixado do lado de fora do apartamento.

Lygia encerra o fragmento retomando o tom de elucubração saudosista e imaginativa com o qual o iniciou. A memória deixa de centrar-se na gata para voltar a ela própria, poetizando a tragédia, a fim, talvez, de aplacar a culpa com um final menos terrível: “Outras casas, outros bichos, mas aquela Iracema. Vejo-a em pensamento arranhando o vidro da janela tentando entrar e então peço-lhe perdão pela janela fechada e por aquela nossa briga que eu provoquei, quando ela me deu as costas e ficou olhando a lua” (2010, p. 20)².

² Esse final nos remete ao encerramento do fragmento “A disciplina do amor”, em que há o abandono necessário do animal de estimação – um cachorro, no caso – e sua conseqüente morte num dia de inverno, com o corpo caído e o focinho apontando para um ponto específico, o lugar por onde o dono retornaria. Aqui a narrativa está na perspectiva do cachorro, e não na do narrador, de modo que nos é dado a conhecer o que sucede com o animal durante a ausência do dono.

Para Lygia, o bem e o mal estão combinados, sem necessariamente se oporem entre si, tanto quanto o eu narrante e o eu narrado interpenetrados em nome do efeito dramático das tramas narrativas. Desse modo, por seu caráter dúbio, o gato se encaixa naquilo que muitas vezes interessa a Lygia no tocante à construção de seu narrador e de seus personagens.

No fragmento “Sou um gato”, a autora trata do animal em terceira pessoa, como uma boa observadora o faria, curiosamente contrapondo a voz narrativa à primeira pessoa do título. Nas palavras da narradora, o gato desafia Deus com o olhar, pois “traz viva a memória da liberdade sem coleira. Despreza o poder porque despreza a servidão. Nem servo de Deus. Nem servo do Diabo” (TELLES, 2010, p. 13).

O gato desdenha de ambos por se reconhecer um ser divino, sagrado. E se voltarmos nossa atenção ao verbo em primeira pessoa, presente no título do fragmento, podemos agregar a figura do gato à do escritor. Também ele é um libertário, um ser insubmisso que só responde aos desígnios de sua vocação, por “aceitar os desafios da arte, da loucura. Romper com a falsa harmonia, com o falso equilíbrio” (TELLES, 2010, p. 51), como diz a voz narrante do fragmento “Da vocação”. Mas nem sempre a criação é um gesto de puro prazer e conexão harmoniosa do escritor com o seu eu. O que há são ideais que resolutamente o artista procura concretizar – e nisso, a sua altercação desmedida com Deus (e, por que não?, com o Diabo).

No fragmento “A criação literária”, Lygia nos revela um pouco do que significa, para ela, ultrapassar as paredes da realidade para concretizar o que paira em seu imaginário:

O preço da criação literária seria mesmo o sofrimento? Penso na minha experiência e lembro que justamente nos momentos mais agudos das minhas atribulações eu não consegui escrever uma só palavra. Mesmo depois, na convalescença, se vinha a vontade, faltava a energia, o movimento era apenas da alma. Olhava para a minha mesa como alguém com sede fica olhando um copo d'água: quer beber mas fica rodeando o copo, faz outras coisas antes e embora pense o tempo todo na água, não faz o gesto para alcançá-la. Não sei dizer se os frutos colhidos mais tarde (alguns até doces) teriam vindo dessa figueira-brava (2010, p. 79).

Na tentativa de esquadrihar a prática da escrita, o artista vai, enfim, desvelando o real circundante, o sentido do tempo, o acontecer humano. Exceto pela aparente artificialidade que toda obra artística transparece, em geral o criador consegue inaugurar uma verdade para além de sua linguagem; ele consegue segmentar o seu mundo

particular. Mas a literatura, dentro de seus limites, pode indicar uma outra maneira de se compreender a realidade? Ou tem o papel apenas de problematizar o mundo no que há nele de decadência, de êxtase, de incomunicabilidade, e não o de reconfigurar os seus contornos? Seja como for, a solução do escritor para esse impasse é sempre dúbia (como a de um gato), porque permanece no nosso inconsciente, à medida que avançamos na leitura dos textos poéticos e/ou ficcionais, a certeza de que a literatura tem como fundamento a ideia de perenidade. Ela sobrevive ao autor – logo, à sua concepção de originalidade. E, assim, passa a ter uma funcionalidade profunda, tanto para o autor, quanto para o leitor, ficando na base da fascinação todo o seu sortilégio, mas também no conflito sentido e propagado pelo escritor.

O EVENTO DRAMÁTICO DA CRIAÇÃO

O mistério da criação é o que faz da literatura um objeto de interesse. De acordo com Roland Barthes, trata-se de “um exercício de domesticação ou de repulsa em face dessa Forma-Objeto que o escritor fatalmente encontra em seu caminho, que ele tem de olhar, enfrentar, assumir, e que jamais pode destruir sem destruir-se a si mesmo como escritor” (2004, p. 5).

O semiólogo francês aborda, nessa passagem, a forma de elaboração textual, e traz à baila Flaubert e Mallarmé como exemplo de autores que revolucionaram, cada um em seu tom e no seu tempo, o modo de se pensar o objeto literário. Barthes pontua que Flaubert “constituiu definitivamente a literatura como objeto, pelo advento de um valor-trabalho: a forma tornou-se o termo de uma ‘fabricação’, como uma cerâmica ou uma joia” (2004, p. 6). Mallarmé, por sua vez, “coroou essa construção da Literatura-Objeto, pelo ato último de todas as objetivações, o homicídio” (2004, p. 6). Barthes recorda que “todo o esforço de Mallarmé teve em mira uma destruição da linguagem, de que a Literatura, de algum modo, não seria mais do que o cadáver” (2004, p. 6).

Como verificamos, Lygia possui, da mesma forma, a manha de manipular as palavras e dar carnalidade à linguagem literária; consegue furar o bloqueio que eventualmente polariza a ficção e a realidade, e desloca-se com peculiar naturalidade e leveza entre um e outro – sem perder do horizonte o cuidado artístico na constituição de seu discurso. Prova disso é o que faz no fragmento “Da delicadeza”, em que aborda a fraqueza e a força de espírito ante as adversidades. Numa combinação estratégica de

imagem e discurso, exemplifica o grupo dos delicados, ou seja, aqueles que não possuem vocação para a vida, e o dos fortes, representado pelos indivíduos que apenas continuam a viver obstinadamente, apesar dos fatores externos nada animadores:

Os delicados podem ter vocação para o piano, para o teatro, para a poesia. Vocação para a máquina, aquele era um excelente relojoeiro. O amigo francês era outro delicado, físico raro que estudava a estrutura da bolha de sabão. Com toda sua vitalidade, o moço do trapézio voador, que voava sem rede, também era um delicado, minha mãe tapou meus olhos para não ver o corpo branco se fazendo vermelho na lona do picadeiro. Ele queria isso, disse o gerente do circo, ele esperava por isso. Minha colega da Faculdade de Direito não contava as pílulas dos calmantes que ia engolindo. Um primo míope tirou os óculos para não ver o sangue enquanto ia cortando os pulsos – todos os delicadíssimos saindo pelas portas da morte sem olhar para trás (TELLES, 2010, p. 48-9).

Conforme segue elencando os delicados, a narradora desloca rapidamente sua lembrança de um lugar a outro, como se visualizasse fotografias. Todos direcionam seu talento para o campo da intelectualidade, ou da arte – o trecho em que a mãe fecha-lhe os olhos para que não visse o corpo do trapezista se contorcer no picadeiro é bastante significativo pois mostra que a moça, no entender da mãe, era delicada, e portanto suscetível a terríveis reações emocionais. Contudo, quando trata dos fortes, dos que sobrevivem “apesar de”, a narradora se faz presente (como se retirasse bruscamente de cima dos olhos a venda materna) e coloca-se entre eles:

Atravessamos a rua feito um raio para não sermos atropelados, desviamos depressa a cara quando o ônibus sopra aquela fumaça preta. Bebemos água filtrada, passamos álcool no dedinho inflamado, gargarejamos com sal quando a garganta rateia, corremos ao hospital quando desembarca no aeroporto um novo vírus de gripe, todo ano chega um de impermeável e chapéu. Ô meu Pai, quanto esforço e despesa se canaliza na luta para manter o coração em boa forma, em boa postura porque senão a coluna, compreende? Massagem. Ginástica. As novidades rejuvenescedoras: tempo de correr, tempo de sentar. Quilos de vitaminas, litros de poções, mesmo os que parecem distraídos estão atentos, fingem uma displicência de superfície porque no particular, hein? Pomadinhas. Lenimentos (2010, p. 49).

É interessante o jogo de oposições que a autora elabora ao descrever os fortes – que são, no fundo, fracos no temor ante a imprevisibilidade da morte. Está, pois, na inversão retórica um dos nichos metafóricos do discurso lygiano; a imprecisão do que vai sendo contado, mediante o lançamento aparentemente aleatório dos cacos da memória, é sobreposta pelos códigos da linguagem dramatizada. No sentido mais estrito: a escolha discursiva que Lygia faz para construir suas narrativas nunca está na base superficial da

exposição linear dos eventos, preferindo, a autora, mimetizar a confusão comum aos estados mentais a fim de articular o avesso do texto ao invés de usar aquilo que é facilmente compreensível durante o processo da leitura.

Essa característica do estilo de Lygia, aliás, não é privilégio da produção de *A disciplina do amor*: aparece em toda sua obra, com maior ou menor potência. Porque “sua narrativa questiona a ambiguidade do aparente para dar forma à realidade em mutação constante da consciência. Desembaraçar-se do aparente da linguagem para chegar ao cerne dessa experiência é o alvo da autora” (RÉGIS, 1998, p. 87). Em se tratando especificamente desse extraordinário livro de 1980, Noemi Jaffe assinala que, embora o contexto da narrativa, concebida com tamanho esmero por Lygia, envolva o leitor em suas malhas, distraíndo-o quanto à sua estrutura,

sempre se percebe alguma forma de método: nas repetições, na precisão lexical, nos rituais, na rotina. Mas rasgando esse método por dentro, corroendo-o, algo nessa escrita está sempre se desfazendo, perguntando. Há uma intriga no ar: é a indisciplinada rondando. Sem ela, não haveria o mistério, traço fundamental da literatura desta autora que também se diz, em outra aparente contradição, engajada (2010, p. 206).

A posição de Jaffe acerca da postura de Lygia ante a construção de sua obra aponta para os paradoxos da linguagem literária. É o que também percebe Nilton Resende (2016), que em um excelente estudo sobre os contos de *Antes do baile verde* (1970) considera a vontade da escritora de construir um universo ficcional particular algo motivado pela insatisfação. Seu modo peculiar de elaborar cenas, personagens, focos narrativos, demonstra a preocupação em alcançar a melhor maneira de causar no leitor algum impacto. Os recursos utilizados por Lygia para promover o encontro do leitor com os dramas dos personagens são inúmeros – e não caberia no espaço desse estudo pontuá-los – mas interessa-nos chamar a atenção, tomando como base a leitura de Nilton Resende, para o porquê de autores como Lygia deixarem claro na construção de seus textos a conveniência de causar certos efeitos com os seus textos. Dentre eles, há os sinais que indicam certa submissão do autor às demandas do leitor. Segundo o teórico, o leitor divide com o autor um determinado drama intelectual, que é se ver obrigado a cotejar todos os pontos de indefinição do texto e escolher uma dentre todas as praticamente infinitas possibilidades interpretativas. A proficiência na observação das ficções só é alcançada quando o leitor reconhece nelas o retrato (nem sempre fidedigno) do mundo real. E evadir-se da realidade usando da literatura acaba sendo um movimento circular,

de autor e leitor, pois a devolução do mundo que a obra de arte promove materializa a vida sob uma nova ótica, que tanto pode ser libertadora quanto problemática.

A respeito, enfim, do que colheu da construção narrativa de Lygia, Nilton Resende a considera palimpsesta, já que a autora foi raspando, como quem lixa uma madeira crua, os seus primeiros trabalhos e os colocando, reconfigurados, nas atuais publicações, até alcançar o nível de (re)organização almejado. Na obra de Lygia é notório

um tenaz conhecimento teórico das técnicas de narração. Os modos como são narradas suas histórias estão intimamente ligados à eleição do que se pretende evidenciar na fábula e do que se pretende que esteja elíptico ou narrado sub-repticiamente através dos elementos de cena, através da ambiência, dos objetos que povoam o espaço (RESENDE, 2016, p. 47).

Percebemos, de fato, na trajetória artística da paulistana um retorno temático, imbricado pelos personagens que vêm e vão, além do clima emocional que circunda os acontecimentos, as falas similares presentes nos diálogos, a postura de seus narradores, na maioria das vezes oniscientes – apesar de não abrirem mão da parcialidade. Sobre esse dado, Resende acrescenta que

a onisciência sem essa parcialidade daria neutralidade à narração, no entanto, em Lygia, o que parece ser neutralidade é, na verdade, uma escolha elaborada de que informações nos vão ser ditas, de acordo com as necessidades de cada texto em específico; uma grande característica sua é o ardil – aqui não no sentido de engano, mas de astúcia, sagacidade, manha; no sentido de jogo (2016, p. 47).

O ardil referido por Resende está claramente demonstrado em uma das facetas do discurso dos narradores lygianos durante o processo da rememoração: eles delegam aos seus interlocutores a transmissão de diferentes perspectivas em torno de um mesmo acontecimento. E geralmente tais visões multifocais estão corrompidas, ou, ao menos, em desacordo com o que o narrador vem apresentando. São recortes cuja utilidade é semelhante à do caleidoscópio, “com os seus pedacinhos de vidro colorido e o seu jogo de espelhos, produzindo a cada movimento combinações de cores e de formas, variáveis até o infinito” (1998, p. 18), como José Saramago considerou em relato sobre Lygia para os *Cadernos de Literatura Brasileira*. De acordo com o escritor português, a memória é constituída pela “múltipla diversidade dos grupamentos possíveis dos seus registros” (1998, p. 18); de uma instabilidade relativa, ela “manipula as recordações, organiza-as,

compõe-nas, recompõe-nas, e é, dessa maneira, em dois instantes seguidos, a mesma memória e a memória que passou a ser” (1998, p. 18).

O “EU” LYGIANO OU AS FACETAS DE UMA PERSONAGEM FOCAL

Parece estar acordado entre os leitores críticos de Lygia, portanto, que em sua ficção, aparentemente muito clara, muito nítida e objetiva, um detalhe no discurso e/ou na ação de um narrador-personagem causa uma rachadura no andamento das recordações, obscurecendo e até alterando a figura do eu que rememora, distorcido ao se misturar com o eu que vive as ações. Surge, então, o maior de todos os problemas existenciais: quem sou eu? – ou, melhor dizendo, quem é (esse) eu que lembra e faz lembrar? Lygia não o revela, embora tenhamos condições de levantar algumas hipóteses pautadas na compreensão filosófica (principalmente a de René Descartes, o primeiro a formular em termos explícitos o problema do eu), segundo a qual o que pertence à consciência, à relação consigo mesmo, à subjetividade, está inserido nesse campo que “é uma coisa que duvida, concebe, afirma, nega, quer ou não quer, imagina e sente” (DESCARTES, 1979, p. 95). A condição do eu passa a ser um problema, na verdade, quando entendido como inter-relação consigo mesmo (corpo e alma) e com as adversidades do mundo – o que inclui, evidentemente, outros eus. Os lygianos, seguindo esse curso natural da existência, estabelecem seus conflitos de acordo com semelhante estar-no-mundo perturbador.

No ensaio “Ao encontro dos desencontros”, também presente na revista *Cadernos de Literatura Brasileira*, José Paulo Paes elucida esse traço do estilo de Lygia ao propor que notemos a existência de uma personagem focal, da qual não devemos nos apartar caso queiramos ter uma noção mais completa das circunstâncias rememoradas pelo narrador, sem nos deixarmos levar pelo deslocamento da perspectiva narrativa que a autora executa com garras de veludo (aludindo aqui ao título de um ensaio de Silviano Santiago). Para Paes, no

enfrentamento direto do homem com o mundo, sem o amparo das muletas das fés ou dos sistemas [...] é que as ficções breves e longas de Lygia Fagundes Telles vêm situando, desde então, o seu foco narrativo. Nelas, o registro de enunciação, quer se articule na primeira pessoa, quer na terceira pessoa do singular, corporifica o que Jean Pouillon chama de visão “com”, isto é, os acontecimentos e as demais personagens da narrativa são sempre vistos através da *interioridade* de uma personagem focal (1998, p. 72, grifo do autor).

Essa personagem focal apontada por Paes é, em prática, o sujeito central do texto a quem a autora confere a responsabilidade de contar os eventos tal como aconteceram. Mas em determinados livros, como *As meninas* (1973) e *As horas nuas* (1989), Lygia expande as possibilidades de ação dessa personagem e insere um desdobramento seu. O conceito aventado por Paes tem, na verdade, suas fragilidades porque é raro, nos textos de Lygia, a contação de uma história fechada em si mesma, sem brechas para a entrada de outras perspectivas e elipses narrativas – salvo exceção, talvez, do conto “A confissão de Leontina”, presente no livro *A estrutura da bolha de sabão* (1991). O que há são personagens narrando ou vivendo acontecimentos cruciais, instantes passageiros de sua existência, iniciando o compartilhamento disso muitas vezes quando tudo já está acabado.

Em um estudo importante sobre o discurso lygiano, Fabiana Rodrigues Carrijo, tomando como base as ponderações de Eni Puccinelli Orlandi, observa que abordar as faces do sujeito-autor dos textos de Lygia nos obriga a considerar a maneira pela qual esse elemento (que a pesquisadora denomina “transmigrante”) dispõe de incontáveis maneirismos durante o processo de recorte do mundo histórico, cultural e linguístico, e, assim,

tenta criar a imagem de um sujeito-escritor, que também configurará em uma dada e possível imagem apreendida na materialidade do texto e que, por sua vez, se encarregará de criar sujeitos-narradores e sujeitos-personagens em um todo acabado, esteticamente acabado, cujos fios de invenção e memória alinhavam o discurso narrativo no ficcional e o ficcional no narrativo e, neste alinhavar “final”, há sempre, aliás haverá sempre lugar para o movimento, para a interpretação, para a dúvida, para a polêmica (2007, p. 7).

Estamos entrando, a partir daí, no terreno movediço do autor e do narrador – dois conceitos difíceis de se determinar e conceituar. Dentre tantas razões que justificam essa assertiva, a mais expressiva certamente é a que diz respeito à multiplicidade de vozes que fluem e confluem no texto, ora se apresentando como seu/sua autor(a)/narrador(a), ora tomando posse de tal função por um trecho da narrativa. A concepção de uma função autor/narrador elástica dá margem para outras reflexões em torno de uma consciência-narrante, tomando como princípio o fato de que narrar não é o mesmo que ficcionalizar. Para narrar, basta que se tenha em mente uma ocorrência minimamente interessante – o que desobriga o autor de certos recursos linguísticos disponíveis para seduzir o ouvinte/leitor/espectador. A ficcionalização, ao contrário, exige que o autor lance mão de um estilo específico que condene o leitor a uma ligeira privação de si mesmo, ao ponto

de se envolver nas camadas da narrativa, desconcertado, de preferência, pelo novo mundo que o escritor lhe apresenta.

Conjeturando sobre a posição de autor e narrador no plano da ficção, somos levados a questionar se o que está sendo contado por um é compactuado pelo outro, pois, como já indicamos, existe no ato da criação literária o surgimento de um segundo eu, que não é dramatizado, embora esteja ali, nos recantos do texto, participando sutilmente do que nos é dito. Ele ocupa de tal forma essa posição paralela à do narrador instituído – às vezes até quase o contradizendo –, que o leitor fica preso às malhas da ficção, e por isso mais interessado em discernir a mente e coração do narrador (como se ele fosse real) do que compreender o sentido do texto, sugerido pelo autor. Mas isso não é tudo: “o autor cria uma imagem de si mesmo e uma outra imagem de seu leitor; ele cria o seu leitor da mesma forma que cria o seu segundo eu, e a leitura mais bem sucedida é aquela na qual os eus criados, autor e leitor, podem estar em absoluto acordo” (BOOTH, 1961, p. 138, tradução nossa).

Com essa afirmação, Wayne C. Booth assinala a complexidade da questão em torno do processo criativo do autor. Se, antes, concentrados que estávamos apenas no universo da criação literária, ao identificarmos a assimilação de duas ou mais vozes (com diferentes formas, diferentes tons), já sentíamos a dificuldade de harmonizá-las a fim de entendermos melhor o repertório da narrativa, agora, prevendo a transposição dos efeitos do texto para o universo de um leitor imaginado pelo autor, nossas possibilidades diminuem. Como, por exemplo, colocar na superfície da percepção os propósitos de uma narrativa que parece não ter a mediação de uma persona definida, ou seja, de um sujeito (da esfera da invenção) que traz a imagem do narrador tão frouxa que temos a impressão de que o texto está praticamente sob a influência do juízo do leitor?

De acordo com Booth, “cada fala, cada gesto, narra; muitos textos contêm narradores disfarçados, usados para contar o que o espectador precisa saber, embora apareçam meramente para atuar em seus papéis” (1961, p. 152, tradução nossa). Numa narração, portanto, o leitor espera reconhecer o sujeito responsável pela exposição dos eventos, porém fica face a face com diversos outros elementos que, com muita sutileza, atuam como representantes do texto – o que chamamos comumente de “narrador multiperspectivado” – e assim desorientam o leitor. Booth chama a atenção, ainda, para a bipartição da figura do narrador, agentes e observadores. Estes seriam os “eus” que simplesmente passam furtivamente pela narrativa, sem muita presença cênica, deixando mais à cargo do leitor a significação da imagem criada e do discurso estabelecido. Aquele,

por sua vez, “produz algum efeito mensurável no curso dos eventos” (BOOTH, 1961, p. 154, tradução nossa), e, assim, domina o curso do que conta.

As vozes narrativas de *A disciplina do amor*, como podemos perceber, se disfarçam de Lygia Fagundes Telles – cada uma recolhendo um traço seu. Basta que tomemos como exemplo o fragmento “Em guarda”, em que durante uma aula de esgrima o professor alerta a narradora para o fato de deixar sempre o coração de feltro exposto (“olha esse alvo sem defesa, menina!”), e o fragmento “Apiaí”, em que Lygia traz a lume as noites de histórias de terror contadas pelas pajens quando era apenas uma menina, vivendo nessa pequena cidade do interior paulista. A escritora está presente nos fatos contados porque eles realmente fazem parte da sua biografia, mas sobretudo é no modo de elaborar o discurso memorialístico com os elementos da ficção que lhe desenhamos a figura. Entretanto, cabe indagar: de que maneira podemos ter uma confirmação de que tais assertivas são verdadeiras? E onde encontramos Lygia no fragmento “Confissões de Santo Agostinho”, no qual dispomos somente de uma frase das Confissões, e nada mais? Ela seria uma personagem oblíqua, que porventura leu a frase e a registrou?

A ligeira ponderação que fizemos sobre as estratégias autorais serve para nos colocar no cerne da produção do livro *A disciplina do amor*. Como já dissemos, este, bem como os demais livros de Lygia, devido às inúmeras revisões que sofreu, foi mudando de aspecto ao longo do tempo – e a ideia original da autora foi se perdendo. É provável que, por não ser um livro efetivamente ficcional, ele tenha sido o mais alterado e desconfigurado de todos. Seja como for, quando publica *A disciplina do amor*, Lygia experimenta misturar duas formas de narrar: uma cuja construção é fragmentada e não-linear; outra cuja voz possui características (e vivências) próximas às suas, de maneira que o leitor tenha a impressão de que acompanha flashes da sua intimidade, como se nesse livro a paulistana fizesse a sua “confissão” – palavra com a qual caracteriza o discurso de seus narradores na primeira pessoa do singular. Mas a exposição não chega a ser absoluta: nos hiatos, entre um fragmento e outro (ou inseridas no interior dos próprios fragmentos), está todo o sentido da obra. É precisamente sobre as coisas não ditas que o livro é construído.

Ao analisar o romance *As meninas*, o escritor Cristóvão Tezza percebe a propriedade do não-dito das narrativas lygianas como um aspecto que dá certa envergadura enigmática à figura dos narradores, bem como abrange as condições narrativas que a autora cria. Citando as multiperspectivas que se interligam num único

parágrafo, Tezza explora a mistura de ficção e memória que se acha marcada principalmente pela inserção do narrador em terceira pessoa, que ora aqui, ora ali interrompe o fluxo de consciência de Lorena, Lia e Ana Clara a fim de ficcionalizar o que está sendo contado meio atabalhoadamente pelas meninas, limpando as coloquialidades, as repetições que porventura façam o leitor esquecer de que está com uma obra de ficção nas mãos.

Esse quarto elemento responsável pela narrativa (a narradora Lygia em seu momento maduro?) tenta, no fundo, decodificar o não dito da narração das três personagens, usando de um bom senso ordenador e, talvez, ligeiramente castrador. Trata-se, pois, da “visão de fora” sobre as três – nas palavras de Tezza “uma lente fotográfica” que “alinhava as informações [...] sem avançar nada do que acontece (2015, p. 290).

Em *A disciplina do amor*, ao contrário, narrador e personagem são um e o mesmo, sem interferências externas; representam o ficcionista que se disfarça de figura real, violando os limites da persona Lygia Fagundes Telles. Mesmo em fragmentos como “A disciplina do amor”, “A disciplina do amor (II)”, “O comilão”, “A voz do próximo” e outros cuja voz narrante se encontra na terceira pessoa do singular, apreciamos a furtiva sombra da narradora Lygia que, sem colocar o “eu” em primeiro plano, se faz presente como uma espectadora de si mesma – ou, melhor dizendo, do enredo que concebe. Mas, se detivermos nossa atenção nos detalhes do discurso das duas vozes, verificaremos o paradoxo que é a subversão das funções autorais na aproximação que cada uma faz da imagem do indivíduo Lygia. Dizendo mais claramente: considerando a posição de ficcionista de Lygia, ela parece se fazer mais presente nos fragmentos cuja voz está na terceira pessoa do singular do que propriamente naqueles em que a linguagem se encontra na primeira pessoa do singular. Isso porque no segundo caso o narrador fictício fica marcado como mediador da narrativa, e no primeiro tem-se a impressão de que se está em contato direto com a fala da autora, cuja existência é fundamental para que efetivamente haja uma literatura para ser lida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Filtro narrativo *sui generis*, conforme vimos, a figuração autoral atua em *A disciplina do amor* como mais um mecanismo estético engendrado por Lygia Fagundes Telles. Seu papel é deixar o leitor indeciso, perguntando a si mesmo se procura Lygia no sujeito-narrador ou no sujeito-escritor, ou seja, no sujeito que inventa ou no sujeito que

lembra. Essa primeira pessoa realiza-se numa função cardinal; sua posição na narrativa é absolutamente simétrica à ação que apresenta. Isso significa que na escala de valores entre os elementos narrativos presentes nos fragmentos de *A disciplina do amor*, a voz narrante ocupa o primeiro plano e articula os incidentes até que seu discurso culmine num pastiche de elucubração a respeito das experiências que podem muito bem fazer parte da realidade da autora.

Ficamos, assim, diante de uma decomposição intrigante da voz em primeira pessoa, cuja adequação à agonia do personagem faz dela um objeto de segundo plano na história – o que atesta uma estratégia tipicamente lygiana de quebra da previsibilidade da sequência narrativa através da degradação de seus narradores. Tal constatação concorda um pouco com o que José Luís Fiorin aponta sobre actorialização da pessoa que enuncia e da enunciada. Na situação exposta pelo narrador há sempre a imagem implícita do autor, construída pelo texto, simulada pelo autor real.

Segundo Fiorin, “é exatamente por criar, com toda a liberdade, uma versão de si mesmo e ainda pelo fato de que não se tem acesso ao sujeito senão por aquilo que ele enuncia nas diferentes semióticas que o autor é um autor implícito” (2016, p. 55). Com isso, é razoável que o leitor, ao invés de alargar, estreite o campo semântico envolvendo o “eu” que age na narração – seja no papel de primeira pessoa, seja na de terceira pessoa do singular. O linguista ainda esclarece o seu ponto de vista sugerindo que nos dois planos narrativos está presente e atuante o sujeito em primeira pessoa, uma vez que a voz que narra intervém, de todo modo, no andamento do que está sendo contado e, por conseguinte, no destino dos personagens envolvidos.

Embora os pronomes em primeira e terceira pessoas imprimam, respectivamente, aproximação e distância na relação que o leitor estabelece com o autor, está subjetiva, pela indiscutível existência do autor por trás da criação artística, a confiança que o leitor tem no que está sendo dito pela voz que narra. A noção de verdade e mentira se dilui para fortalecer os laços tanto entre leitor e autor quanto leitor e narrador.

Nesses termos, Lygia cria, nos fragmentos de *A disciplina do amor*, um arremedo de si para conferir aos textos substâncias que maculam e distorcem, num discurso bivocal, a hierarquia autor – narrador – personagem, cujo pressuposto está no imaginário do leitor, provocando também a credibilidade deste a respeito do que lê. Alternar os papéis de autor, narrador e personagem dentro da voz que narra decerto causa

estranhamento no leitor, quando ele não consegue distingui-los no desempenho de suas ações, mas, ao mesmo tempo, proporciona uma extraordinária aproximação com a obra.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1961.

CARRIJO, Fabiana Rodrigues. “Discurso narrativo e ficcional de Lygia Fagundes Telles”. *Associação de Leitura do Brasil*, 2007, pp. 1-10.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

DESCARTES, René. *Meditações*. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Contexto, 2016.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). *Cadernos de Literatura Brasileira – Lygia Fagundes Telles*, n.5, Março de 1998.

JAFFE, Noemi. “Alguma coisa não dita” (posfácio). In: TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010e, pp. 205-11.

LUCENA, Suênio Campos de. “Ficção e testemunho em Lygia Fagundes Telles”. In: DIMAS, Antonio (Org.). *Caderno de leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 35-51.

MELO E SOUZA, Ronaldes de. “Poética da narrativa de primeira pessoa”. In: _____. *Ensaio de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010, pp. 22-41.

PAES, José Paulo. “Ao encontro dos desencontros”. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). *Cadernos de literatura brasileira – Lygia Fagundes Telles*, n.5, Março de 1998, pp. 70-83.

RÉGIS, Sônia. “A densidade do aparente”. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). *Cadernos de literatura brasileira – Lygia Fagundes Telles*, n.5, Março de 1998, 84-97.

RESENDE, Nilton. *A construção de Lygia Fagundes Telles: edição crítica de Antes do baile verde*. Maceió: EDUFAL, 2016.

SANTIAGO, Silviano. “A bolha e a folha: estrutura e inventário”. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). *Cadernos de literatura brasileira – Lygia Fagundes Telles*, n.5, Março de 1998, pp. 98-111.

SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos; SANTOS, Ethylla Suzanna Corrêa. “Lembranças do existir: narrativas de memória em *A disciplina do amor*, de Lygia Fagundes Telles”. *Estudo de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 56, 2019, pp.1-8.

SARAMAGO, José. “Depoimento sobre Lygia Fagundes Telles”. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). *Cadernos de literatura brasileira – Lygia Fagundes Telles*, n.5, Março de 1998, pp. 16-8.

TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TEZZA, Cristóvão. “As meninas: os impasses da memória” (posfácio). In: TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 285-93.

Recebido em: 04/08/2020

Aprovado em: 17/02/2020

Publicado em: 24/03/2021