

O lugar da memória em Lygia Fagundes Telles

Memory place in Lygia Fagundes Telles

MIGUEL SANCHES NETO

Universidade Estadual de Ponta Grossa



Resumo: Ler os livros de não-ficção de escritores identificados com a literatura de ficção permite compreender melhor os mecanismos de criação literária e o estabelecimento de vozes autorais. Escritora central da literatura brasileira contemporânea, Lygia Fagundes Telles teve, nas últimas décadas, publicada em livro uma grande quantidade de textos dispersos que tratam, entre outros assuntos, do papel da memória em narrativas de invenção. O presente artigo busca identificar, a partir destes títulos, uma teoria da memória ficcional para entender como se constituiu uma das escritas de expressão feminina mais importantes do país. Tais textos não são molduras de uma obra, mas alicerces de uma estética e de uma ética narrativa que deu visibilidade a todo um universo humano.

Palavras-chave: Escrita feminina; Memória; Invenção

Abstract: Reading non-fiction books of authors identified with literary fiction allows us to better comprehend the mechanisms of literary creation and the establishment of authorial voices. Major writer in contemporary Brazilian literature, Lygia Fagundes Telles had, in the last decades, published in books a large amount of dispersed texts that talk, among other subjects, about the role of memory in inventiveness narratives. The present article seeks to identify, from those titles, a theory of fictional memory to understand how one of the most important feminine expression writings in the country was formed. Such texts are not a work's frame, but foundations of an esthetic and of an ethic narrative that gave visibility to a whole humane universe.

Keywords: Feminine writing; Memory; Inventiveness

1. Em um texto recolhido ao volume *Conspiração de nuvens*, Lygia Fagundes Telles relata o encontro com um jovem à caça de detalhes biográficos. Este episódio confirma um interesse coletivo por intimidades, marca da cultura ocidental contemporânea que se universaliza com a entrada da geração *beat*, segundo analisa A. Alvarez em *A voz do escritor*. Neste período, torna-se central o culto a si mesmo: o artista se faz “um *showman*, uma personalidade pública, cuja principal obra de arte é ele mesmo, e cuja ambição é tornar-se famoso” (ALVAREZ, 2006, p. 133).

A visita inocente do rapaz para entrevistar Lygia guarda, portanto, uma ramificação oculta com um movimento cultural maior, localizando-se naquilo que Beatriz Sarlo chamou de guinada subjetiva (SARLO, 2007). O *eu* entra em cena com uma força de marketing até então desconhecida.

A escritora paulista reage à invasão, frustrando as intenções do entrevistador: “Mas se não me interessavam

as biografias alheias ia agora fornecer material da própria?” (TELLES, 2007, p. 95). Esta reflexão denuncia uma postura literária de uma Autora que fará um elogio da ficção, terreno no qual ela fixa os comentários ao visitante, levando-o à obra como forma de minimizar a figura do *eu*, de resguardar áreas íntimas de sua identidade, que contam apenas como gatilhos do processo ficcional: “Tenho uma biografia oficial e basta, não se trata de censura, mas de respeito aos direitos de personalidade. Para avançar só lendo os meus livros, porque mesmo fragmentada estou em todos eles” (TELLES, 2007, p. 97).

A partir de uma leitura simplista destas afirmações, poderíamos dizer que, na obra de Lygia Fagundes Telles, o biográfico não tem centralidade. Mas nenhum escritor passa totalmente ao largo das tensões de sua época, mesmo e talvez principalmente quando as nega. A obra editada (mas nem sempre escrita) na maturidade pela Autora mostra que a sua biografia oficial não basta. A escritora voltará a temas, tempos, pessoas e episódios



relacionados diretamente à sua identidade, sem nunca renunciar a um tratamento literário. É possível ver Lygia em alguns de seus livros, que se fizeram álbuns de retratos narrativos.

Ela teria uma produção Lado B, em que entram alguns títulos pacientemente construídos e outros organizados por especialistas. É este conjunto editorialmente mais tardio o objeto deste ensaio: *A disciplina do amor* – 1980, *Invenção e memória* – 2000, *Durante aquele estranho chá* – 2002, *Conspiração de nuvens* – 2007 – e *Passaporte para a China* – 2011. Na nota biobibliográfica de *Conspiração das nuvens*, tais coletâneas entram com uma rubrica comum: “ficção e memória” (TELLES, 2007, p. 134). É na sobreposição destes dois campos, promovida pela partícula *e*, que reside as marcas de uma literatura de “regresso ao autor”, para usar o conceito cunhado por José Saramago em texto sobre literatura e compromisso, transcrito em seu *Diário IV* no dia 20 de abril de 1996: “Por minha parte, limitar-me-ia a propor, sem mais considerações, que regressemos rapidamente ao Autor, à concreta figura do homem e da mulher [...] para que digam quem são na sociedade que somos...” (SARAMAGO, 1999, p. 117). Esta residência no presente de que fala Saramago dá a dimensão política do biográfico, não mais campo de curiosidades midiáticas nem de exercícios egóticos, mas como ancoragem histórica e estilística.

Quanto a Lygia, é preciso perguntar: quem é esta Autora na sociedade que somos?

2. Os livros em questão guardam entre si, além desta presença biográfica, uma característica de fatura. Todos sofrem desprestígio: são fragmentos, crônicas, contos menores, depoimentos, memórias, trechos de diários, entrevistas etc. Esta produção mais próxima do eu é também a que tem cotação baixa na Bolsa de Valores Literários. A primeira impressão em relação a esta vertente é a de se tratar de uma obra juntada no final da carreira de uma Autora que produziu pouco, e que já fixou títulos importantes na literatura de língua portuguesa. A natureza dos livros nos empurra para esta avaliação.

Mas há em tal opção de recolher textos dispersos e investir na criação de narrativas claramente autobiográficas uma solidariedade de voz que faz parte de uma poética. Não são, portanto, circunstanciais estes textos que criam um contínuo narrativo com toda a obra da Autora e com uma tradição de escrita feminina.

O livro mais importante deste corpus é, por isso, *A disciplina do amor*. A sua concepção comporta uma compreensão maior da atividade criativa, que vem de uma tradição que se localiza fora dos limites daquilo que é tido como propriamente literário. Nele está em semente a totalidade dos livros de que me ocupo, seja como tema, seja como solução de linguagem.

Publicada no auge de sua trajetória, esta miscelânea apresenta, pela primeira vez na obra de Lygia, a voz da Autora e não de narradoras. Há, portanto, todo um cuidado construtivo, um exercício de apagamento (iniciais em vez do nome completo das pessoas), para que as experiências vividas não sejam tomadas como meras crônicas confessionais.

Embora os textos enfeixados no volume sejam de natureza vária, pertencendo a modalidades distintas, há um investimento em estruturas que forja a unidade. A Autora elege o fragmento como gênero. Pequenos flashes vão se sucedendo, numa aparente descontinuidade, para criar no leitor uma sensação de rio corrente, de vida que passa aos pedaços diante de seus olhos. Assim, a atomização funciona no sentido de intensificar e acelerar a natureza memorialística que preside a obra. Flagramos a Autora em formatos que vão da prosa poética (como nos parênteses textuais em itálico que abrem e fecham o livro) a trechos de crônicas, anotações de diários, memórias de fatos avulsos, conversas transcritas, opiniões críticas. Ela se dispersa, misturando as mais diversas anotações, fazendo a passagem do banal ao místico, do histórico ao devaneio, da vida pessoal à política. É esta natureza misturada e fracionada que distingue o livro.

Nesta experimentação reside um sentido profundo. Lygia quis ligar-se a um tipo de produção que está na fonte da escrita das mulheres, historicamente atreladas a trabalhos domésticos, a um uso funcional da palavra escrita. Ela explora as latitudes estilísticas do caderno usado pelas donas de casa, suporte que é uma continuação de outra experiência textual.

Quando moças, estas mulheres de um outro tempo praticavam uma escrita de si nos diários íntimos:

Elas podiam escrever seus pensamentos e estados d’alma (em prosa e em verso) nos diários de capa acetinada com vagas pinturas representando flores ou pombinhos brancos levando um coração no bico. Nos diários mais simples, cromos coloridos de cestinhos floridos ou crianças abraçadas a um cachorro (TELLES, 1998, p. 14).

Prática interrompida com o casamento, quando se impunham as tarefas do lar, nas quais elas gastavam seu tempo e sua energia. Nesta fase, a anotação “de pensamentos e estados d’alma” ficava restrita à clandestinidade, a um uso subversivo do espaço da escrituração doméstica:

Restava o recurso do cadernão do dia-a-dia, onde, de mistura com os gastos da casa cuidadosamente anotados e somados no fim do mês, elas ousavam escrever alguma lembrança ou uma confissão que se juntava na linha adiante com o preço do pó de café e da cebola (TELLES, 1998, p. 14).

A Autora define este tipo de diário como “cadernos caseiros da mulher-goiabada”, lembrando do uso que sua mãe fazia deles e afirmando que foram uma pré-história de sua própria escrita, um espaço de liberdade criativa arduamente conquistado no país, “marco das primeiras arremetidas da mulher brasileira na chamada carreira de letras – um ofício de homem” (TELLES, 1998, p. 15).

É com este sentido estrutural que ela lança mão do fragmento, referência a esta escrita de si sem um espaço próprio para se manifestar, que se misturava às anotações da vida prática, numa gramática de descontinuidades. *A disciplina do amor* é uma obra que nasce no diálogo com esta produção menor, uma espécie de livro-homenagem aos cadernões da economia familiar, verdadeiros livros de contabilidade, tomados por *inspirações* – termo e itálico da autora.

Este volume também comporta formatos da produção ligeira, como se a Autora estivesse escrevendo no mesmo ritmo entrecortado por trabalhos domésticos, em um processo de representação de um recurso superado mas determinante para o fortalecimento de uma tradição feminina. O sentido crítico desta gramática é gritante e aponta para a valorização de gêneros textuais menos nobres. É uma reconciliação da requintada ficcionista com o histórico familiar e coletivo da mulher-goiabada e seus refúgios de expressão. Um retorno, como projeto de arte, a um exercício criativo a que foram confinadas as mulheres de outrora.

3. Este regresso formal tem uma equivalência em inúmeros fragmentos que falam de uma volta no tempo, valorizando espaços, pessoas, animais e episódios ligados à Autora. Escrever é para ela uma forma de nomear estes móveis da memória, de salvá-los, dando-lhes uma espessura de linguagem. “Volto à antiga cidadezinha em busca dos meus fantasmas” (TELLES, 1998, p. 12), escreve ela na abertura de uma das peças deste livro. O biográfico assim se torna um projeto de escrita, uma consciência de seu papel como artista da palavra, tal como ela manifesta no aproveitamento de uma resposta: “Testemunhar o seu tempo – respondi a um jovem que me perguntou qual é a função do escritor” (TELLES, 1998, p. 34). Esta mesma ideia reaparece adiante, agora com uma flexão de gênero que lhe dá um sentido muito mais forte, pois Lygia se coloca num papel bem definido, reforçando seu posicionamento ao afirmar pela pergunta a condição feminina: “Uma escritora não pode então se recusar a dar testemunho de seu tempo?” (TELLES, 1998, p. 133). Aqui, ela se situa em sua época como voz feminina.

Resultam por isso encarnadas, nesta coletânea, as opiniões, falas e manias de pessoas queridas de sua família: “Mas esta gente não pensa em outra coisa? –

perguntaria tia pombinha diante de uma banca de revista e jornais” (TELLES, 1998, p. 48). Ela recorre a estes seres mais velhos como quem se vale de uma biblioteca viva, em um diálogo memorialístico, pois todos já desapareceram, sobrevivendo apenas como pequenas lembranças pessoais. Esta escrita se faz assim sob o signo do coletivo, da salvação de saberes, tal como ela aprende nas suas andanças pela África, quando é informada de que “cada vez que morre um velho africano é uma biblioteca que se incendeia” (TELLES, 1998, p. 18). Seu intuito é registrar este conhecimento em risco, um conhecimento que se consolidou como memória precária.

A disciplina do amor, embora obtido fragmentariamente – com o aproveitamento de trechos de outros textos, de lembranças avulsas, das imaginações de uma ficcionista etc. – tem uma unidade na biografia soldadora de Lygia, para a qual confluem dois vetores, o da memória e o da ficção: “São fragmentos do real e do imaginário aparentemente independentes mas sei que há um sentimento comum costurando uns aos outros no tecido das raízes. Eu sou esta linha” (TELLES, 1998, p. 115). A expressão ‘tecido das raízes’ remete a uma memória pessoal e coletiva, mas também a um princípio de construção, uma vez que o verbo tecer implica o exercício de movimentos planejados. A dualidade vetorial será uma constante nestes textos que poderíamos definir como pós-ficcionais. A Autora se encontra e não se encontra no tempo vivido, está paralelamente lá e em lugar nenhum, e esta instabilidade da memória a levará a uma percepção da vida como matéria imaginária. “Me vejo dividida em duas, eu e a outra que se fragmentou e que está tentando agora unir os pedaços” (TELLES, 1998, p. 142). Vendo-se como um eu cindido, ela encontra nesta escrita, feminina tanto na forma quanto no destaque do que deve ser testemunhado, um espaço de soma, de sobreposição, que a torna uma na dualidade, maior do que o seu próprio eu, maior do que o agora. Sua literatura, a partir deste livro, faz uma correção de rota para destacar a construção de uma biografia em funcionamento ficcional. Isso é confessado no último fragmento: “Inventei datas que fui deixando cair por estas páginas assim ao acaso e agora não sei quais são as inventadas e quais são as reais” (TELLES, 1998, p. 147). Com esta declaração, ela conclui uma trajetória textual que recupera o testemunho como invenção em um jogo constante entre ficção e confissão, para usar o binômio criado por Antonio Candido ao abordar a obra de Graciliano Ramos (CANDIDO, 2012).

4. Somente duas décadas depois esta experiência de escrita do eu tem continuidade em uma coletânea de contos que incorpora em seu título a mesma duplicidade: *Invenção e memória* (2000). Ela não se vale mais dos fragmentos dispersos por páginas que simulam um

caderno da mulher-goiabada, propondo-se escrever contos. Contos em que vemos a Autora, as pessoas de seu convívio real, os acontecimentos de sua biografia. Não há dúvida quanto a quem fala nestas histórias. É a vida vivida como invenção.

Aparece com uma força sinalizadora o nome de seu segundo marido (Paulo Emílio Salles Gomes), tanto na epígrafe do volume como no interior dos relatos, não deixando dúvidas quanto a esta demarcação de um território existencial. A Autora quer se dar a ler. Quer dizer no interior do relato ficcional quem ela é. Quem ela foi. Com quem ela foi. E quando ela foi.

A experiência de uma biografia desviante que marca *A disciplina do amor* é refinada aqui na construção de uma narrativa que joga com as memórias, para tirar deste recurso novas possibilidades ficcionais. É proposital que a palavra invenção venha primeiro no título, para significar justamente que o que se apresenta como real está profundamente tocado pela imaginação. E a epígrafe vai no sentido oposto: “Invento, mas invento com a secreta esperança de estar inventando certo” (TELLES, 2000, p. 5). Se há uma afirmação da imaginação, há também a crença no seu poder de testemunho.

Nesta obra, ela reforça, por meio da ficção, alguns eixos de sua biografia: a figura da mãe; a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, e por extensão os poetas românticos que ali estudaram; o pai sempre envolvido com o jogo, mudando de lugar a cada momento como quem faz uma nova aposta; o período da infância com os parentes velhos; a juventude sob a Segunda Guerra; o marido que era cúmplice de sua ficção etc. É toda uma trajetória demarcada em textos que ora tendem para a crônica, ora se expandem rumo à ficção e ao maravilhoso. As narrativas brotam do chão da existência, sem se prender a ele. A frase de abertura do primeiro conto já declara esta instabilidade do real, entendido como possibilidade de ficção: “Chão da infância. Algumas lembranças me parecem fixadas nesse chão movediço” (TELLES, 2000, p. 9). É neste terreno do passado que ela buscará/criará os momentos fundantes de sua ficção.

Assim, o que afasta esta produção do teor meramente documental é uma força desviante, o seu motor narrativo. O passado serve como território em que se manifesta antes o imaginário do que o testemunho, pois, ao passar pela mente da escritora, os fatos assumem uma dimensão outra. É nesta indefinição entre o que ocorreu e o que a Autora faz ocorrer ficcionalmente que surgem os contos deste livro, alguns entre os melhores produzidos por Lygia, como “Potyra” e “Nada de novo na frente ocidental”.

Neste último, ela narra, com vários recursos literários, os meses finais da Segunda Guerra Mundial, em que todos nutriam um sentimento de esperança, momento

em que uma jovem que leva o nome de Lygia tem que se defrontar com um de seus piores episódios familiares. A narradora assim freia o que está para acontecer, e o conto termina com a espera angustiante de uma notícia terrível. Trauma histórico e vida pessoal se sobrepõem. É também uma demonstração do poder de suspensão do tempo empreendido pela memória literária:

Mas espera um pouco, estou me precipitando, por que avançar no tempo? Ainda não tinha acontecido nada, era manhã quando minha mãe se preparava para a viagem, ia ver minha madrinha e eu ia ver o meu poeta, espera! Deixa eu viver plenamente aquele instante enquanto comia o pão com queijo quente e já estendia a mão para o bule de chocolate, espera! Espera. A hora ainda era a hora do sonho, Eh! Mãe, não vai me dizer que promessa foi essa que você fez? (TELLES, 2000, p. 123).

A narradora suspende a notícia terrível, dilatando a permanência nesta antessala temporal, num tempo em que a tragédia ainda não se instalou. O poder da escrita literária lhe permite anular o efeito da passagem do tempo, experimentando um sonho precário em uma temporalidade em que havia alguma segurança.

Invenção e memória amplia assim as suas experimentações com a ficcionalização do testemunho, engrossando a onda do autoficção, que começa a modelar a produção brasileira da segunda metade dos anos 1990. A entrada da autobiografia nos domínios da ficção permite que se localize no tempo e na sociedade este eu que finge ser quem de fato ele é.

Os demais livros desta vertente da obra de Lygia Fagundes Telles vão surgir da iniciativa de pesquisadores, que recolheram textos seus, formando novos conjuntos, em que prevalece a mesma mescla de invenção e memória, mas com uma preponderância desta última. Não existe mais o trabalho autoral de fusão destes dois campos, embora continue a presidir as coletâneas idêntico princípio organizacional.

Aparecem agora textos inteiros – que só haviam sido recolhidos como fragmentos em *A disciplina do amor* –, outras peças perdidas, de palestra a discursos, de crônicas a pequenos contos. A parte mais importante aqui é a teorização sobre o fazer literário de uma Autora que atuou para a naturalização da língua literária no Brasil. Em algumas passagens deste livro, ela vai escolher de qual lado do idioma ficar – o lado de suas personagens, mulheres que se valem de um estilo oral, longe das idealizações de linguagem. Por isso, separa ironicamente as duas línguas portuguesas, a das belas letras e a da vida como ela é: “Sentava-se na beirada da cama (perdão, do leito)” (TELLES, 2000, p. 44). Em outra passagem, vale-se de um termo mais forte para logo corrigir,

denunciando assim a linguagem falsificada que serve a um tipo de ficção que não lhe interessa: “O Bentinho continuava emputecido (corrigi depressa) enfurecido” (TELLES, 2000, p. 86). Mas talvez o trecho mais eloquente sobre esta opção por uma linguagem ao nível de suas personagens, que são anti-heroínas, seres comuns da realidade brasileira, esteja nesta relação entre os gatos sem raça e a palavra que deve representá-los: “Era um amado gato sem raça nem caça e por isso o que fiz na sua cabeça solicitante não foi uma carícia, foi um agrado” (TELLES, 2002, p. 38).

Lygia busca formas de expressão na medida dos seres que habitam a sua ficção. As mulheres não apenas falam sobre si, mas falam com uma linguagem própria, que não vem de convenções estéticas, mas de uma experiência real. Elas são a própria linguagem em uma obra que tira o feminino de um modelo convencional de lirismo.

Também valem como novidade, neste volume de contos, os relatos de encontros determinantes para a construção deste seu estilo: com Mario de Andrade, Monteiro Lobato, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Hilda Hilst, Clarice Lispector etc. A relação entre memória e invenção surge com frequência nas intervenções de Lygia, o que aponta tal temática como axial. Sua produção como um todo teria, dessa forma, uma natureza memorialística, como ela confessa:

Algumas das minhas ficções se inspiram na imagem de algo que vi e guardei, um objeto? Uma casa ou um bicho? Outras ficções nasceram de uma simples frase que ouvi e registrei, assim de repente a memória (ou tenha isso o nome que tiver) nos devolve a frase que pode inspirar um conto (TELLES, 2002, p. 38).

Este processo de volta de coisas vistas e armazenadas na sensibilidade é que instaura a ficção para uma Autora que se mantém apegada ao conceito romântico de inspiração, legado de sua formação no palco pretérito do poetas do mal-do-século: a Faculdade do Largo de São Francisco. O trabalho de criação funciona para ela como extensão da memória. E vice-versa.

Em um destes retornos no tempo, ao tentar reconstituir o chá com Mario de Andrade, pairam dúvidas sobre o que de fato aconteceu. Isso é suficiente para que a ficcionista constata: “Lá sei se estou sendo exata com os fatos, mas as emoções, essas sim, que passo a narrar em seguida” (TELLES, 2002, p. 25). Ao ancorar a verdade não no campo do factual mas nas emoções, Lygia revela a essência da arte narrativa, um trabalho de reconstrução do mundo vivido por meio de outra forma de fidelidade, a algo maior, que seria a verdade dos sentimentos em relação ao que se passou, em uma renúncia aos

documentos. Lembrar, portanto, faz divisa com inventar. À mesma conclusão ela chega em outro texto: “toda confissão, real ou fictícia, está sob o signo da suspeita” (TELLES, 2007, p. 95). A memória é, para a autora, uma construção, e tende a criar ramificações ficcionais. Com isso, qualquer texto nascido deste processo será algo construído.

Na peça mais rica destas recolhas, “Mysterium”, em que a Autora reafirma o descontrole próprio da imaginação, já definida em outro momento como uma força invasora (TELLES, 2002, p. 45), surge a imagem de linhas paralelas que se cruzam para definir a vizinhança entre o mundo da experiência e o da criação: “Vejo minha vida e obra seguindo assim por trilhos paralelos e tão próximos, trilhos que podem se juntar (ou não)” (TELLES, 2002, p. 121). Estas junções inviabilizam a leitura meramente referencial mesmo do texto que se queira mais fidedigno, porque nunca se sabe em qual dos trilhos – o da história ou o do mito – a Autora faz o relato passar. Ao embaralhá-los, ela instaura a ficção nos lugares em que se esperava o factual. Mesmo suas crônicas de viagem (TELLES, 2011), recuperadas décadas depois, são registros de um outro eu, tão inventado (porque apagado na sua recordação) quanto os seus personagens, pois o poder transformador da ficção atinge os campos mais seguros.

Nada serve melhor como legenda desta instabilidade do que um detalhe referido pela Autora quando de seu encontro com Érico Veríssimo. Não é apenas a memória pessoal que falha e cria armadilhas, e que a artista amplia. A própria história sofre deslocamentos ficcionais. Ela vê isso na confusão entre dois de seus amados poetas: “Mostrei-lhe [a Érico Veríssimo] o busto do poeta romântico Fagundes Varela mas com o nome de Álvares de Azevedo gravado na pedra, confusão de quem encomendou o busto e acabou trocando a cabeça dos jovens?” (TELLES, 2007, p. 77). Esta troca de nome ou de cabeças funciona como metáfora do poder invasor da invenção no domínios da memória, tanto da individual quanto da coletiva.

Em uma Autora que entende o leitor como cúmplice – algo repetido em vários momentos –, a sua biografia não é a oficial, que está pronta, mas algo maior e fragmentário, a obra toda, que deve ser percorrida amorosamente para que possamos recolher em nossa sensibilidade uma maneira de existir como linguagem. Walter Benjamin lembra que “somente o teor factual da vida está evidente, e o seu teor de verdade, oculto” (BENJAMIN, 2009, p. 64). O que faz Lygia é buscar esta verdade oculta no factual, explorando o mundo vivido e lhe dando uma permanência estética.

Neste movimento, toda memória se faz apenas um outro nome, uma outra modalidade da invenção.

Referências

- ALVAREZ, A. *A voz do escritor*. Tradução de Luiz Antônio de Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 133.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos*: escritos sobre Goethe. Tradução de Mônica Krausz Bornebush, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Editora 34, 2009.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. 4.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.
- SARAMAGO, José. *Diários de Lanzarote II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 117.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado*: cultura de memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*: fragmentos. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 14.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Conspiração de nuvens*. Org. Suênio Campos de Lucena. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 95.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Durante aquele estranho chá*: perdidos e achados. Org. de Suênio Campos de Lucena. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 38.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Passaporte para a China*: crônicas de viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Recebido: 03 de outubro de 2016
Aprovado: 10 de outubro de 2016
Contato: msn@interponta.com.br