

O SOBRENATURAL COMO EXPRESSÃO DA MEMÓRIA EM “A CHAVE NA PORTA” E “QUE SE CHAMA SOLIDÃO” DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Maria Vilani de Sousa¹

Resumo: Lygia Fagundes Telles é considerada um dos nomes mais significativos da moderna ficção do Brasil. O diferencial da escritora reside na competência em mesclar diferentes temporalidades. Nisso, este trabalho analisa o viés do fantástico nos contos *A chave na porta* e *Que se chama solidão*, referenciando a construção social das memórias nas narrativas, objetivando compreender o uso do fantástico para expressar este processo memorialístico das protagonistas femininas de ambos os contos. O estudo apoia-se nas pesquisas sobre o fantástico em Todorov (1992) e, quanto ao campo do imaginário, se utiliza da ideia de Gilbert Durand (1993), dialogando, ainda, com Freud (1986) e Maurice Hawlbaks (2006).

Palavras-Chave: Lygia Fagundes Telles. Contos. Memória. Fantástico. Mulher

Considerações iniciais

Os fenômenos sobrenaturais sempre estiveram presentes na vida do ser humano, embora não fossem explorados em toda sua extensão. Durante o século XIX, estes fenômenos eram usados em romances para incitar o medo, o terror provocando uma curiosidade em seus leitores através da manipulação de sentidos. Contudo, após o século XX, essas obras tomaram um novo rumo.

Ao abandonar esse apelo de horror, a narrativa fantástica passou a permear os conflitos humanos, e além disso, contribuiu para a formação da história, da cultura, literatura, e ainda para as relações sociais, sendo responsável por uma reconstituição dos elementos da vida cotidiana. Deste modo, viu-se na literatura uma fonte manuseável de temáticas mais complexas dos seres humanos.

Diante do desafio em espelhar a sociedade, escritores – como Gabriel Garcia Marquez, Jorge Luis Borges, dentre outros – começaram a utilizar esses novos elementos para ampliar os possíveis espaços e abrir novas formas de compreender o mundo.

Logo após o século XIX, o número de obras que optavam por um viés mais *fantasioso* aumentou consideravelmente, abraçando “a mobilidade espacial e cultural, que é cada vez mais recorrente nas obras de escritores e escritoras

¹ Mestranda no curso de Pós-graduação em Letras pelas Universidade Estadual do Piauí/ UESPI, pesquisadora nas áreas de Literatura Feminista, Chick-lit, Relações de Gênero, Hibridismo de Gêneros e Romance Policial.

contemporâneas” (ALMEIDA, 2015, p. 16). A narrativa de fantasia logo tornou-se um entretenimento para todos os tipos de leitores gerando um mercado gigantesco.

Neste sentido, a literatura contemporânea criou uma subdivisão que abrangesse essa nova narrativa, a *literatura fantástica*. Esta caracteriza-se pela incorporação de elementos que não correspondem ao mundo real, utilizando-se muitas vezes de personagens fictícios como fadas, monstros, fantasmas.

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 1992, p. 15-16).

Tendo em vista que o gênero fantástico ainda é pouco conhecido, e levando em consideração o aumento de elementos fantásticos nas obras de muitos autores contemporâneos brasileiros, escolhemos o livro *Invenção e Memória* (2000), da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles, que desvela quinze contos² que oscilam entre a realidade e o sobrenatural, entre o presente e o passado.

Neste ângulo, recortamos dois contos que demonstram esta dualidade através de duas personagens femininas que, embora sejam de faixa etárias diferentes, enfrentam situações sobrenaturais devido a pessoas de seu passado. Ainda, os aspectos fantasiosos envolvidos na história comportam-se como agente ativo para expressar e desvendar os mistérios memorialísticos das personagens. Vale ressaltar ainda que a memória apresenta diversas facetas, manipulando as lembranças entre o real e o imaginário.

Em *Que Se Chama Solidão* é relatado a história de uma criança, que começa a descobrir as experiências sensíveis do mundo através das histórias e convivências com suas pajens. No texto, suas cuidadoras são constantemente trocadas por outras, e isso provoca-lhe um aborrecimento, tendo que adaptar-se ao novo, procurando respostas para suas indagações e desejos. No entanto, com a chegada de uma pajem chamada Leocádia, a garota consegue sentir-se mais

² “Que se chama solidão”; “Suicídio na Granja”; “A dança com o Anjo”; “Se és Capaz”; “Cinema Gato Preto”; “Heffman”; “O Cristo da Bahia”; “O dia de dizer Não”; “O menino e o Velho”; “Que Número Faz Favor?”; “Rua Sabará, 400”; “A Chave na Porta”; “História de Passarinho”; “Potyra”; “Nada de Novo na Frente Ocidental”.

confortável e acolhida, porém esta suicida-se – inesperadamente – e isso desperta adversidade na vida da criança, que, após o ocorrido, experimenta episódios sobrenaturais.

A Chave na Porta, por seu turno, conta a história de uma moça que, em meio a chuva forte, não consegue encontrar um taxi para voltar para casa, então, um homem misterioso, intitulado “Sininho” aparece, de repente, e a oferece carona. Após aceitar, os dois começam a rememorar seus anos de faculdade, episódio que logo é interrompido por Sininho, relatando suas inquietações pessoais dos últimos 40 anos. Contudo, mesmo incomodada, personagem não interfere e escuta todas suas lamentações. No que segue a narrativa, descobrimos que o homem, na verdade, está morto. É a partir deste ponto, que a jovem tenta desvendar o motivo daquele encontro, além de reavaliar sua própria vida.

Comparando a produção de Lygia e as narrativas do século XXI, o teor dos textos fantásticos parecem ressoar uma questão existencial. Não mais em fragmentos, como na tradicional representação dos desejos humanos, mas agora o percurso contempla o interior dos próprios sujeitos. Logo, o sobrenatural nessas produções fala do homem, que se depara com o vazio, muitas vezes apoiando-se na imaginação como modo de significar sua existência. Sobre isso, Todorov (1992) completa que o fantástico é utilizado diante da relação do real e do imaginário, provocando uma sensação de estranhamento que são presenciadas pelo leitor durante o seguimento da narrativa.

São oportunas as abordagens do ensaio “Lembranças encobridoras” de Sigmund Freud (1986), onde o médico estuda a proximidade do fantástico com as memórias da infância. No campo do imaginário é útil a pesquisa de Gilbert Durand (1993) e, para entender influência de espaço se têm o auxílio de Gaston Bachelard, e da memória coletiva nas duas referidas histórias, usaremos Maurice Halbwachs (2006).

O imaginário diante das imagens da memória

O interesse pelas funções da memória invade hoje a sociedade, que busca uma explicação para os próprios anseios e devaneios. Maurice Halbwachs (2006), pioneiro nos estudos de memória social, atesta que os processos de coletivização

das memórias de indivíduos são construídos por uma coexistência de indivíduos em um determinado contexto social. Sendo assim, as trocas memorialísticas representam a harmonização de pessoas em diferentes experiências, mas que ao mesmo tempo, são capazes de assimilarem as memórias uns dos outros. Halbwachs (2006) afirmava que o sistema responsável pela criação e a manutenção das memórias está intrinsecamente ligado ao contexto social:

Se a nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas. Quando voltamos a encontrar um amigo de quem a vida nos separou, inicialmente temos de fazer algum esforço para retomar o contato com ele. Entretanto, assim que evocamos juntos diversas circunstâncias de que cada um de nós lembramos (e que não são as mesmas, embora relacionadas aos mesmos eventos), conseguimos pensar, nos recordar em comum, os fatos passados assumem importância maior e acreditamos revivê-los com maior intensidade, por que não estamos mais sós ao representa-los para nós. (HALBWACHS, 2006, p. 29-30).

Por isso, as imagens que carregamos podem ser associadas e adaptadas ao conjunto de nossas percepções do presente. Por isso, “podemos reconstruir um conjunto de lembranças de maneira a reconhecê-lo, por que eles concordam no essencial, apesar de certas divergências” (HALBWACHS, 2006, p. 29).

Essa discordância impulsiona o ser humano a procurar respostas para entender a si mesmo e aos outros. Em *Quatro Proposições sobre Memória Social*, Jô Gondar (2005) também define a memória como algo impossível de enclausurar, pois sendo uma construção social, está sempre em uma constante transformação. Nesse sentido, as memórias permanecem vivas “ainda que se tratem de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 2006, p. 30).

Concordante com essa ideia de mobilidade memorialística, Walter Benjamin (1994) diz que “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, por que é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois (BENJAMIN, 1994, p. 37). Nasce, com essa dinamização, a troca de lembranças que alavanca uma certa oscilação entre o mundo imaginário e o mundo real,

inserindo uma discussão que necessita de recursos – muitas vezes sobrenaturais – para explicar o inexplicável.

De fato, a complexidade para a tradução das memórias do ser humano aumenta consideravelmente, pois “algumas lembranças reais se juntam com uma compacta massa de lembranças fictícias” (HALBWACKS, 2006, p. 32). Conscientes disso, muitos escritores buscam novas formas de esclarecer essas lembranças, sejam por meios objetivos ou mais abstratos.

Antônio Candido (1998) destaca que os recursos do fantástico eram usados na tentativa de “sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência” (CANDIDO, 1998, p. 57). Dessa forma, a crise existencial encontrou um acesso em uma experiência sobrenatural, tal como o homem que não compreende fenômenos naturais cria seus mitos para explicar fatores que estão além de seu alcance.

Esse uso do místico na literatura desvela um mundo intermediário – antes pertencente apenas ao mundo psíquico – e auxilia na percepção do imaginário de maneira concreta. Ou seja, possibilita o entendimento do mundo que, supostamente, é fictício e sem validade, ao transforma-lo em uma realidade através das páginas dos livros. O que explica Antônio Candido (2002) a seguir:

Os textos ficcionais, apesar de seus enunciados costumarem ostentar o hábito exterior de juízos, revelam nitidamente a intenção ficcional (...) ainda que a obra não se distinga pela energia expressiva da linguagem ou por qualquer valor específico, notar-se-á o esforço de particularizar, concretizar e individualizar os contextos objectuais, mediante a preparação de aspectos esquematizados e uma multiplicidade de pormenores circunstanciais, que visam a dar aparência real à situação imaginária. É paradoxalmente esta intensa aparência de realidade que releva a intenção ficcional ou mimética. Graças ao vigor de detalhes, à veracidade de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à casualidade dos eventos, etc (CANDIDO, 2002, p. 20)

Essa ficcionalidade propõe uma autonomia ao leitor que se torna parte do mundo imaginário. Posto isto, na narrativa fantástica moderna, os autores tendem a reproduzir uma visão crítica da realidade e, pela quantidade de artifícios à disposição, conseguem fazê-lo com maestria. O envolvimento da fantasia retira o fardo polêmico e dinamiza as contradições humanas e sociais. Para Todorov (1992) o fantástico na narrativa é uma vacilação que é experimentada por um ser que não

conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1992, p. 16).

Ele situa o fantástico em situações onde o autor coloca o personagem em uma querela entre o que, aparentemente, não pode ser explicado pelas leis do mundo real e o que é compreensível. Esse estranhamento torna-se uma quebra do equilíbrio natural, o que para Berenice Sica Lamas (2004) na literatura fantástica é como alegoria das contradições humanas e sociais, pois:

O duplo identifica o limiar entre real e supra real, racional e irracional, vida e morte, trazendo a estranheza de todas as nuances entre este e outros polos. O tema do duplo emerge na literatura ocidental registrando um tipo, uma categoria de relação humana à a relação do mundo objetivo com o psíquico (LAMAS, 2004, p. 14).

Com isso, a literatura contemporânea tenta sistematizar os eventos dessa duplicidade, aflorando um hibridismo de gêneros. No Brasil, a autora Lygia Fagundes Telles surge como um desses nomes mais significativos de contos fantásticos. A brasileira, “através da sua linguagem ficcional, inquieta e perturba as personagens-protagonistas” (LAMAS, 2004, p. 16), e promove o que se pode nomear de uma transformação eufêmica do mundo.

O imaginário age consoante com a construção de uma imagem simbólica que alimenta o inconsciente, transferindo as situações da vida normal ao plano sobrenatural. Discípulo de Bachelard, Gilbert Durand (1993) reconhece que a imaginação consegue refletir a interrelação com a memória, pois de acordo com o filósofo não se pode dissociá-las, visto que “ambas contribuem para unir lembrança com imagem” (DURAND, 1993, p. 25).

Nesse cenário, as considerações durandianas se fazem pertinentes diante da produção e reprodução de um pluralismo de “estruturas presentes nas atitudes imaginativas do ser humano, e suas forças atuam em vários níveis de formação dos símbolos” (ANAZ et all, 2014, p. 63).

Para o Gilbert Durand é pela imaginação

que passa a doação do sentido e que funciona o processo de simbolização, é por ela que o pensamento do homem se desaliena dos objectos que a divertem, como os sonhos e os delírios que a pervertem e

a engolem nos desejos tomados por realidade” (DURAND, 1984a, p. 37 *apud* ARAUJO e TEIXEIRA, 2009, p. 8).

Assim, o imaginário entra em concordância entre a assimilação pura e o limite da consciência à objetividade.

Fronteiras da infância e do sobrenatural em “Que se chama solidão”

Os contos fantásticos tiveram sua origem no século XVIII, cujo aprofundamento abarcaria inúmeras obras e contextos, no entanto o gênero somente alcançou um papel de destaque no século XX. No tocante ao conteúdo, são recheados de uma realidade não lógica, que mistura a ficção e a realidade, com a presença de alegorias fantasmagóricas, monstros, dentre outros.

Lygia Fagundes Telles aparece com sua coletânea de contos promovendo uma competição entre os poderes infernais e divinos. Ela aposta em uma escrita onde a rebeldia é o motor da invenção ficcional e assim ilustra um espetáculo de recriação de sentimentos e palavras. Desta maneira, conduz o leitor à espaços enigmáticos e fomenta ativamente os debates sociais com personagens da vida real.

A exemplo de escritores e escritoras latino-americanos do século XX, Lygia Fagundes Telles desenvolve uma poética em que a realidade assume despreziosamente uma feição insólita, sem, entretanto, incorrer no sobrenatural. Não raro, seus relatos tornam-se arena de embate entre memória e ficção, assinalando um tenro simbolismo dos objetos que alude a uma apreensão mítica do mundo. Na mesma medida, essa realidade promove uma percepção ampliada das coisas, em que a forte presença da consciência do ato ficcional sempre possibilita uma interpretação metaficcional do relato. Esse caminho configura-se de um modo aparentemente simples, o que favorece a descoberta da condição de artefato da narrativa, sempre com vistas a suscitar questionamentos acerca da relação entre realidade e ficção. A técnica para criar essa impressão consiste, muitas vezes, em situar as personagens em uma atmosfera de suspense (MATSOUKA, 2018, p. 2)

Nesse contexto, tem-se a obra *Invenção e Memória* (2000), na qual Lygia Fagundes Telles permeia dois mundos, induz um estranhamento ao leitor por meio da ruptura “realidade-ficção” e ainda, recorre ao recurso fantástico para desenvolver e desconstruir as memórias de suas personagens principais. Nos contos “Que se chama solidão” e “A Chave na Porta” envolvemo-nos em uma

transferência dos anseios de uma personagem na sua transição para a adolescência; assim como, uma experiência sobrenatural de memórias instrumentalizadas, respectivamente. Ambos, referindo-se à questão existencial humana justificada pelo contexto fantástico.

“Que se chama solidão” se inicia com sensação de nostalgia, onde a protagonista relembra a sua infância: o chão de seu primeiro universo. A personagem Iyginiana transmite sua inquietação ao núcleo familiar: “chão da infância. Nesse chão de lembranças movediças estão fixadas minhas pajens, aquelas meninas que minha mãe arrebanhava para cuidarem desta filha caçula” (TELLES, 2000, p. 32). É a partir deste momento que a personagem revela o foco da narrativa: o relacionamento com as pajens.

A primeira pajem, Juana, é descrita como uma órfã e negra, e ainda como uma pessoa impaciente, desconfiada e namoradeira. Os relatos da protagonista detalham a relação das duas, e ainda faz alusão à uma hierarquia entre elas, que se baseava em uma curiosidade da criança em descobrir o mundo ao seu redor. Nesse ponto, Juana atendia à essa expectativa, embora fosse ríspida e hostil com a garota:

— Escutei que a gente vai se mudar outra vez? Perguntou minha pajem Juana. Descascava os gomos de cana que chupávamos no quintal. Não respondi e ela fez outra pergunta. Essa sua tia Laura vive falando que agora é tarde por que a Inês é morta, mas quem é essa tal de Inês? Sacudi a cabeça, também não sabia. Você é burra, ela resmungou e eu fiquei olhando meu pé machucado onde ela pingou tintura de iodo (ai, ai!) e depois amarrou aquele pano (TELLES, 2000, p. 32-33).

A naturalidade em aceitar o destino de ser governada por sua cuidadora fazia com que a garota criasse uma ideia de intimidade e acolhimento. Isto é, afastando-se da figura materna e paterna, e inclinando-se na realização dos desejos da pajem para ser aceita por ela. Sobre isso, essa relação com a pajem passou a ser a única sensação de acolhimento que a menina reconhecia, tornando-se assim natural qualquer tipo de abordagem advinda dela, como no trecho abaixo:

Fiz que sim com a cabeça e fui oferecer à Juana a melhor manga que colhi naquela manhã. Ela me olhou meio desconfiada, guardou a manga no bolso do avental e levantou o braço, Depressa, até a casa da Diva Louca, mas quem chegar por último vira um sapo! Eu sabia que ia perder mas

aceitava a aposta com alegria porque era assim que anunciava as pazes” (TELLES, 2000, p. 34).

No conto, Lygia associa as pajens à uma figura materna, enquanto que negligencia os pais. Ademais, a presença da solidão no decorrer da narrativa é sutilmente trabalhada desde o começo, com a sensação de abandono pela personagem, ao relatar o descaso do pai e da mãe, que também é preenchido pela presença da personagem Juana. No entanto, quando a pajem foge, induz a abertura de velhas feridas:

Quando ela fugiu com o moço do circo que estava indo para outra cidade eu chorei tanto que minha mãe ficou aflita, Menina ingrata aquela! Acho cachorro muito melhor do que gente, queixou-se ao meu pai enquanto ia tirando os carrapichos enroscados no Volpi que era peludo e já chegava gemendo por que sofria a dor com antecedência (TELLES, 2000, p. 36).

Os vieses paternos exercidos pelas pajens transmitiam à garota uma sensação de pertencimento e segurança, então, quando a mesma desaparece a personagem retorna à sua solidão. É através da força da memória que acontece a “construção insubstituível de vivências” (FERREIRA, 2003, p. 40). Assim, intercala o passado aos seus sentimentos atuais e à insegurança pela chegada da nova pajem, que segundo ela “era órfã, mas branca. Não sabia contar histórias, mas sabia cantar” (TELLES, 2000, p. 63).

Leocádia, a nova contratada, não sabia contar histórias, mas suas músicas refletiam sua sensibilidade e paciência. A pajem causou uma inquietação na jovem narradora que tentava descobrir, por meios alternativos, sobre sua vida pessoal, “fiquei sondando, e o namorado? Descobri tudo de Juana, mas dessa não consegui descobrir nada” (TELLES, 2000, p. 64).

Apesar de não conseguir descobrir sobre o passado da pajem, ou sobre o que ela fazia quando saía escondida e sozinha, a menina submeteu-se rapidamente a sua presença, com alegria e satisfação. Contudo, após o sumiço repentino de Leocádia rememora a antiga mágoa deixada por Juana: “Puxei-a pelo braço, A Léocádia fugiu? Perguntei e ela resmungou, Isso não é conversa de criança” (TELLES, 2000, p. 70).

Com isso, percebe-se como a similaridade entre os acontecimentos ativou o gatilho da memória da protagonista, transportando-a para uma antiga realidade.

De acordo com Sigmund Freud em *Lembranças Encobridoras* (1986), as experiências vividas na infância não necessariamente estão presentes na profundidade da mente, no entanto

o que quer que pareça importante devido a seus efeitos imediatos, ou diretamente subsequentes, é recordado, o que quer que seja julgado não essencial é esquecido. Se posso lembrar alguma coisa longo tempo após sua ocorrência, considero o fato de tê-la retido em minha mente como evidência do que ela tenha produzido sobre mim uma profunda impressão no momento (FREUD, 1986, p. 333).

Através desse recorte de Freud podemos inferir a dependência da personagem-criança com suas pajens, assim como o impacto do abandono em sua vida. Embora, a protagonista tenha armazenado a lembrança sofrida do abandono, de maneira a não interferir em sua presente relação, ao descobrir o sumiço de Leocádia retornou ao antigo estado.

Leocádia, então, retrata a ruptura do mundo real, oportunizando uma nova imagem do mundo imaginário. Embora o sobrenatural seja previamente abordado através das alegorias presente nas histórias de dormir que a primeira pajem contava à protagonista, apenas com o infortúnio da morte a barreira é destruída. Mergulhada em um regime noturno, a personagem passa a desenvolver sentimentos de angústia e medo que são “símbolos de um temor fundamental do risco natural, acompanhado de um sentimento de culpabilidade” (DURAND, 2002, p. 91).

É nesse abismo de horror que encontramos a quebra do equilíbrio entre o real e o imaginário. A contista, então, aprofunda-se no fantástico através da temática da morte, introduzindo uma aversão no leitor e traz um elemento surpreendente. Para Gilbert Durand:

O consciente dispõe de duas maneiras para representar o mundo. Uma *directa*, na qual a própria coisa parece estar presente no espírito, como na percepção ou na simples sensação. A outra *indirecta* quando, por esta ou por aquela razão, a coisa não pode apresentar-se “em carne e osso” à sensibilidade, como por exemplo na recordação de nossa infância, na imaginação das paisagens do planeta Marte. Na compreensão da dança dos *electrões* em torno do núcleo atômico ou na representação de um além da morte. Em todos estes casos de consciência *indirecta*, o objeto ausente é rerepresentado na consciência por uma imagem (DURAND, 1993, p. 07).

Assim, somam-se a abordagem do real e a passagem para o sobrenatural através da morte. No trecho abaixo, a narradora descreve a surpresa que tem ao se deparar com a pajem:

Já estava escurecendo quando passei pelo jasmineiro e parei de repente, o que era aquilo, mas tinha alguém ali dentro? Cheguei perto e vi no meio dos galhos a cara transparente de Leocádia, o riso úmido. Comecei a tremer, A quermesse, Leocádia, vamos? Convidei e a resposta veio num sopro, Não posso ir, eu estou morta... (TELLES, 2000, p. 106).

Dessa forma, não somente o fantástico está presente na narrativa, mas outros aspectos, como a escolha do espaço e o semblante calmo e risonho. O espaço do jasmineiro era o local escolhido por sua pajem anterior para diversão, um lugar leve e de fácil acesso, além de remeter à insistência da protagonista em fazer com que a pajem fosse brincar com ela.

A memória individual nessa parte relaciona-se à memória social, posto que a menina associava as situações vividas com a pajem a lugares específicos – quintal de casa ou o quarto – dependendo deles para acessar suas recordações. Neste momento, nos limitaremos as ideias de espaço de Gaston Bachelard (1993), que reflete sobre a significância dos espaços ao conectar a união da lembrança com a imagem de abrigo, ao passo de que “é um espaço, mas tem um significado muito mais abrangente do que o constituído apenas por um cenário” (XAVIER, 2012, p. 09)

Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção. Algo fechado deve guardar as lembranças, conservando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca hão de ter a mesma tonalidade que as lembranças da casa (BACHELARD, 1993, p. 25).

O filósofo ainda atesta que “os lugares onde se viveu o devaneio reconstituem-se por si mesmos num novo devaneio” (BACHELARD, 1993, p. 26), isto é, a escolha do lugar influencia o cenário sobrenatural da trama, envolvendo o real e o irreal. Além do local, o semblante da pajem reflete uma satisfação com seu destino, o que também incorpora à figura da morte uma representação da conformidade. O estranhamento causado pela morte repentina, é, então, logo cessado pela aparente conformidade exibida no rosto da pajem com o “riso úmido”:

Fui me afastando de costas até trombar na Keite que tinha vindo por detrás e agora latia olhando para o jasmineiro. Peguei-a apertando-a contra meu peito, Quieta, ordenei, Cala a boca senão os outros escutam, você não viu nada, quieta! Ela começou a tremer e ganir baixinho. Encostei a boca na sua orelha, Bico calado! Repeti e beijei-lhe o focinho, Agora vai! Ela saiu correndo para o fundo do quintal. Quando voltei para o jasmineiro não vi mais nada, só as florinhas brancas no feitio das estrelas (TELLES, 2000, p. 106).

O simbolismo da estrela, escolhido pela escritora brasileira, para retratar a pajem direciona os pensamentos para uma metáfora da morte, como quando na infância se conta que os mortos bons viram estrelas no céu, onde estaria Leocádia. Além disso, retoma o regime noturno do imaginário durandiando, ao associar aspectos referentes à árvores e a um jardim de casa, o que para Durand (2002) reflete sobre a capacidade de reforço desses símbolos, “porque a verticalidade da árvore orienta, de uma maneira irreversível, o devir, e humaniza-o de algum modo ao aproximá-lo da estação vertical significativa da espécie humana (DURAND, 2002, p.338).

Ao aproximar-se da realidade, a protagonista sofre uma interferência na formação memorialística, pois Segundo Freud (1986, p. 337) “a lembrança substituída perderá aqueles elementos importantes e, em consequência, muito provavelmente nos surpreenderá como trivial”, assim a garota finaliza este capítulo da sua vida transitória, porém deixando margem para que se signifique o acontecimento no futuro.

O real e irreal em “A chave na porta”

Lygia Fagundes continua desbravando o sobrenatural para desvendar os segredos memorialísticos. Em “A chave na porta”, a autora abre um cenário de armadilhas, referenciando a impossibilidade de acessar nossas memórias. Através da protagonista, possibilita um reaparecimento de lembranças como uma experiência sobrenatural. Nessa esteira, um dado a se considerar é que universo de Telles se elabora dentro de uma exigência literária na sociedade de seu tempo, em que o real e o irreal, delicadamente, transparecem os elementos insólitos.

O conto mergulha em um território fantasioso mais abundante, relacionando religiosidade além de alegorias fantasiosas que compõem o mistério da trama. O abuso da memória pessoal e coletiva passeia em um conjunto de memórias induzidas, manipuladas, falsas e obrigadas, incorporando a “inevitável marca do presente no ato de narrar o passado” (SARLO, 2007, p. 49).

A personagem sem nome diluiu-se em uma situação aparentemente natural, induzida à um encantamento pela história do homem inusitado ao seu lado. Observando os ambientes em que os personagens são envolvidos, cria-se um mistério e uma transcendência do plano real.

A chuva fina. E os carros na furiosa descida pela ladeira, nenhum táxi? A noite tão escura. E aquela árvore solitária lá no fim da rua podia me abrigar debaixo da folhagem, mas onde a folhagem? Assim na distância era vivível apenas o troco com os fios das pequeninas luzes acesas, subindo em espiral na decoração natalina. Uma decoração meio sinistra, pensei. E descobri, essa visão lembrava uma chapa radiográfica revelando apenas o esqueleto da árvore, ah! tivesse ela braços e mãos e seria bem capaz de arrancar e atirar longe aqueles fios que deviam dar choques assim molhados (TELLES, 2000, p. 947).

Diante deste trecho, percebemos que a própria personagem já dispõe de um pensamento direcionado à fantasia, usando de sua imaginação para encontrar uma solução do seu problema através de uma possível ficcionalidade do mundo ao seu redor. A vacilação da personagem entre a dualidade real e fictícia implica em um estranhamento ao leitor, que precisa se integrar “com o mundo das personagens” (TODOROV, 1992, p.19) para compreendê-la. Relembra Todorov (1992) que “o fantástico implica pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma vacilação no leitor e o herói, mas também uma maneira de ler” (TODOROV, 1992, p.19).

Nesse ponto, a escrita lyginiana contribuiu para conduzir ferozmente o leitor à uma indagação do que é real e o que não é real, isso se dá na estruturação da narrativa, que induz uma jornada que transita entre os dois planos, para que o leitor signifique a própria existência. O efeito do fantástico seria atinge, então, quando o ser humano “busca caminhos para mudanças e rupturas [com] um grito que convoca cada um de nós a novas insurreições” (ROLNIK, 2018, s/p).

Em meio a sua dificuldade, a personagem encontra apoio em uma carona inusitada, a qual diz-lhe: “Quer condução, menina? ” (TELLES, 2000, p. 947), e no

aceitar adentra ali em uma jornada memorialística. Sininho, o motorista, apresenta-se com um “sorriso branquíssimo, de dentinhos separados, cabelos grisalhos e a face pálida” (TELLES, 2000, p. 948) sendo associado pela personagem à um milagre³, um salvador.

A medida em que rememoram suas vidas, os dois trocam informações de quarenta anos atrás, e o estranho dá espaço à uma sensação de preenchimento, de renovação, retratado no trecho: “Sininho, você vai achar isso estranho mas tive há pouco a impressão de ter recuperado a juventude” (TELLES, 2000, p. 949), e que age como uma forma de atualizar valores. Para Beatriz Sarlo (2007) essa sensação está unida ao corpo e à voz, uma presença real do sujeito na cena do passado, desde que:

Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a de sua lembrança (SARLO, 2007, p. 24-25).

Isso tudo é colocado em espera quando o personagem desvia a conversa para abismar-se em suas lamentações. A mágica lyginiana entra em ação através do incremento da ligação religiosa, que ganha destaque com a resposta de Sininho: “Ateu? Era apenas um ser completamente confuso, enredado em teias que me tapavam os olhos, os ouvidos...” (TELLES, 2000, p. 950), novamente, encaramos as relações divinas⁴.

Nesse trecho pode-se inferir que o personagem, aparentemente, estava buscando um sentido para sua vida, que foi preenchido por um fator divino, o que é confirmado posteriormente “aos poucos, na nova vida tão simples em meio da natureza eu fui encontrando algumas respostas, eram tantas as minhas dúvidas. Mas o que eu estou fazendo aqui?! Me perguntava. Que sentido tem tudo isto? ” (TELLES, 2000, p. 950-51).

Surge então o dualismo entre a memória e a imaginação o que afeta a função verídica da memória. A luta pelo equilíbrio produz um nó e sufoca toda a trama

³ Pois o homem salvou a protagonista de uma situação indesejada.

⁴ Aqui refere-se ao fato da protagonista considerar o homem como um salvador, um milagre.

social, manipulando o inconsciente como uma “fábrica de mundos” (ROLNIK, 2018). Retoma-se aqui o regime noturno de Durand (2002), no entanto, a morte é retratada de maneira mais sutil, expondo a característica eufêmica do regime noturno. Mergulhados nessa imagem noturna, Lygia destaca o momento chave da história: a descoberta da morte de Sininho.

Tentei aplacar com as mãos os cabelos que o vento tinha desganhado. – Espera, como é o nome do seu patrão? – Doutor Glicério, ora. Doutor Glicério Júnior. – Então é o pai dele que estou procurando, estudamos juntos. Mora nesta rua, um senhor grisalho, fui até no enterro... Ele já morreu.

Fechei meu casaco e fiquei ouvindo minha voz meio desafinada a se enrolar nas desculpas, tinha razão, as casas desse bairro eram muito parecidas, Devo ter me enganado, é evidente, fui repetindo enquanto ia recuando até o táxi que me esperava (TELLES, 2000, p. 957).

O desconforto em descobrir a verdade sobre o seu antigo amigo, retoma o estranhamento que Todorov (1992) defende no conto fantástico. É interessante ressaltar que o estranho atinge não só a protagonista como os outros personagens ao seu redor que não compreendem suas razões. Logo adiante nota-se a inquietação da personagem em tentar descobrir o paradeiro de Sininho e a veracidade da história, no entanto, sua sede investigativa é sanada quando recebe sua bolsa perdida das mãos do porteiro. Assim, reorganizando as posições, a angústia dava espaço à conformidade.

Quando abri a porta do apartamento tive o vago sentimento de que estava abrindo uma outra porta, qual? Uma porta que eu não sabia onde ia dar mas isso agora não tinha importância. Nenhuma importância, pensei e fiquei olhando o perfil da chave na palma da minha mão (TELLES, 2000, p. 1026).

O fantasma de Sininho não à atormentava mais, ao contrário, fez com que a personagem desabrochasse, como o botão vermelho que ganhara de presente. O resultado foi uma conciliação de elementos sobrenaturais:

Debrucei-me na janela. Lá em baixo na rua, a pequena árvore (parecida com a outra) tinha a mesma decoração das luzes em espiral pelo tronco enegrecido. Mas não era mais a visão sinistra da radiografia revelando na névoa o esqueleto da árvore, ao contrário, o espiralado fio das pequeninas luzes me fez pensar no sorriso dele, luminoso de tão branco (TELLES, 2000, p. 1038).

Nessa perspectiva, o seu tormento, só teve fim com a chegada da “nova vida”⁵. Assim como no conto “Que Se Chama Solidão”, encontramos os regimes de Durand (2002) intrínsecos na narrativa, abusando da oscilação entre os dois. Logo, o símbolo de “nova vida” reflete “todo o sentido do *RD* do imaginário [pois] é pensamento ‘contra’ as trevas; é pensamento contra o semantismo das trevas, da animalidade ou da queda, ou seja, contra *Cronos*, o tempo mortal” (DURAND, 2002. p. 188). Lygia termina seu conto com o seguinte trecho, manipulando o real e o irreal, demonstrando o gradativo desaparecimento da corrente fantasiosa que acompanhava a personagem.

Considerações finais

Quando uma mulher fala, sua fala tem uma marca, tornando-se uma característica pessoal e intransferível de cada uma. A ousadia da contista Lygia Fagundes Telles incorpora às páginas do livro um aspecto mais discursivo e fantasioso da visão da realidade. De maneira que, ao transitar entre a realidade e imaginação, ela projeta um novo conceito de verdade, abrangendo uma coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens.

Em *Invenção e Memória* (2005), especialmente nos respectivos contos analisados “Que se chama solidão” e “A chave na porta”, a escritora apresenta suas respectivas personagens femininas e utiliza-se da ficção para tentar concretizar os devaneios humanos. Em ambos, está presente o uso de ferramentas memorialísticas para entender e melhor direcionar o impacto dessas experiências das relações humanas. Posto isto, as personagens tornam-se responsáveis da “verdadeira ficção”, onde através do sobrenatural adquirem uma maior nitidez de pensamentos, e através disso conseguem adensar e cristalizar suas vidas, que renascem após o contato com o mundo fictício.

Nessa construção, Lygia passeia entre o sonho, o mistério e a memória, retomando o passado das protagonistas para causar uma distensão temporal de eventos, incentivando um maior desdobramento na resolução da problemática. Nos contos, as personagens, embora vivam no mundo real, conseguem integrar-se ao

⁵ Refere-se a vida pós morte.

irreal, expandindo os limites de espaços. Em face de situações-limite, recorrem ao fantástico para conflitos e crises em seu desenvolvimento, em busca de respostas.

A ficção é um lugar privilegiado, onde o homem é capaz de contemplar e viver a plenitude de sua condição, capaz de distanciar-se de si mesmo e ainda, de objetivar sua própria situação. Portanto, o fantástico e a memória trabalham em conjunto em função do amadurecimento das personagens. Eles adquirem uma densidade e sobrepõem-se, em várias ocasiões, a própria realidade.

Tendo em vista isso, interferem na formação completa das personagens, substituindo com uma teoria ilusória e permitindo uma contemplação individual. Apoiando-se no fantasioso, as meninas de Lygia Fagundes Telles conseguem desligar-se da visão real fragmentada e limitada, e expandem-se ao infinito, dando sentido as experiências a que são submetidas, e potencializando o próprio ser.

A vertente intimista-existencial lyginiana metaforiza o processo memorialístico, ao moldá-lo em um mundo imaginário, tornando-o acessível através das ferramentas do fantástico, suspendendo o peso e a dor das memórias, assimilando os dois mundos. Por fim, decifra e expressa as formas de existência, ao passo de que, ao afastar-se da realidade também nos aproxima dela.

THE SUPERNATURAL AS AN EXPRESSION. OF THE MEMORY IN “A CHAVE NA PORTA” AND “QUE SE CHAMA SOLIDÃO” BY LYGIA FAGUNDES TELLES

Abstract: Lygia Fagundes Telles is considered one of the most significant names in modern fiction in Brazil. The writer's differential lies in the ability to merge different temporalities. Seeing that, this work analyzes the bias of the fantastic in the short stories *Chave na porta* and *Que se chama solidão*, referring to the social construction of the memories in the narratives, aiming to understand the use of the fantastic to express this memorialistic process of the female protagonists of both stories. The study is based on the research on the fantastic in Todorov (1992) and, in the field of the imaginary, the idea of Gilbert Durand (1993) is used, and still talks with Freud (1986) and Maurice Hawlbacks (2006).

Keywords: Lygia Fagundes Telles. Short Stories. Memory. Fantastic. Woman.

Referências

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Mobilidades culturais, geografias afetivas: espaço urbano e gênero na literatura contemporânea. In: Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea / Organizadoras Regina Dalcastagnè, Virgínia Maria Vasconcelos Leal. – Porto Alegre (RS); Zouk, 2015.

ARAÚJO, Alberto Filipe; TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 7-13, out./dez. 2009. Disponível em: revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/.../4746, acesso em 28/03/14.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. A decomposição do cotidiano em contos de Lygia Fagundes Telles. In: TELLES, Lygia Fagundes. *A estrutura da bolha de sabão*. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.

CANDIDO, Antonio, GOMES, Paulo Emílio Salles, PRADO, Décio de Almeida e Rosenfeld, Anatol. *A Personagem de Ficção*. 9ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução de Carlos Aboim de Brito revista pelo Gabinete Técnico de Edições 70, Lda. Edições 70. Lisboa, Portugal. Editora: Perspectiva do Homem, 1993.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FERREIRA, Jerusa Pires. Rumor do tempo e viagem à armênia. A descoberta do eu e do outro. In: HATOUM, Milton. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

FREUD, Sigmund. “Lembranças Encobridoras.” In: *Obras psicológicas completas*. 2.ed. Vol III. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

GONDAR, Jô. Quatro Proposições sobre Memória Social, in: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. *O que é memória social*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

LAMAS, Berenice Sica. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em psicologia e literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. 288p.

ROLNIK, Suely. Entrevistador: Leonardo Nascimento, SUPLEMENTO PE, 2018. Pernambuco: entrevista concedida ao Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado, 2018.

SARLO, Beatriz. A retórica testemunhal. In: *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia das Letras; Belo Horizonte; UFMG, 2007.

SARLO, Beatriz. Crítica do testemunho: sujeito e experiência. In: *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia das Letras; Belo Horizonte; UFMG, 2007.

TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e Memória*. Editora: Companhia das Letras, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica: Teoria da Literatura*. Debates. Editora Perspectiva, 1992.

Data da Submissão: 10/04/2019

Data da Aprovação: 18/06/2019