



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO - MESTRADO EM LETRAS**

LILIAN LOBATO DO CARMO

***“Vidas Singulares. Estranhos Poemas”*: Um Estudo sobre a Infâmia em  
Eneida e em Lygia Fagundes Telles**

BELÉM  
2014

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO - MESTRADO EM LETRAS

LILIAN LOBATO DO CARMO

***“Vidas Singulares. Estranhos Poemas”*: Um Estudo sobre a Infâmia em Eneida e em  
Lygia Fagundes Telles**

Dissertação apresentada ao Curso de  
Mestrado em Letras do Instituto em Letras  
e Comunicação da Universidade Federal do  
Pará, como parte dos requisitos para  
obtenção do grau de Mestre em Estudos  
Literários

**Orientadora:**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tânia Maria Pereira Sarmiento-  
Pantoja

Belém, Pará  
2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada à fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará

Carmo, Lilian Lobato do.

Vidas Singulares. Estranhos Poemas: Um Estudo sobre a Infâmia em Eneida e em Lygia Fagundes Telles/ Lilian Lobato do Carmo; orientadora Tânia Maria Pereira Sarmiento-Pantoja. – Belém-Pará, 2013.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará. Área de Concentração: Estudos Literários

1. Literatura brasileira. 2. Ditadura – Brasil. 3. Infâmia. 4. Resistência. 5. Violência. 6. Eneida de Moraes. 7. Lygia Fagundes Telles.

CDD 869.935

DO CARMO, Lilian Lobato. “**Vidas Singulares. Estranhos Poemas: Um estudo sobre a Infâmia em Eneida e em Lygia Fagundes Telles**”. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Instituto em Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tânia Maria Pereira Sarmento-Pantoja

**BANCA EXAMINADORA**

---

Presidente: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tânia Maria Pereira Sarmento-Pantoja

Universidade Federal do Pará

---

Avaliador Externo: Profa. Dra. Cíntia Carla Moreira Schwantes

Instituição: UNB

---

Avaliador Interno: Profa. Dra. Marli Tereza Furtado

Instituição: UFPA

---

Suplente: Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Instituição: UFPA

Apresentado em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

Conceito: \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos concedida durante os dois anos de estudo e pesquisa.

Aos meus avós paternos, Raimundo (*in memoriam*) e Benedita do Carmo. Aos meus maternos, Miguel (*in memoriam*) e Lilian Lobato. Aos meus pais, Rui e Leliam do Carmo. Ao meu irmão, Raimundo do Carmo Neto. Aos meus familiares, tanto maternos quanto paternos, pelas bases sólidas e colo acolhedor em que pude nascer e me criar.

Ao meu amor de quatro patas, olhos azuis e cumplicidade infinda, Amelie, parceira de tantas madrugadas em claro, obrigada pelas mordidas, arranhões e miados escandalosos durante a noite para me pedir comida, mas que me serviam como despertador, tanto para acordar e voltar ao trabalho quanto para me dizer que já era hora de dormir.

A minha orientadora Tânia Sarmento-Pantoja meus sinceros agradecimentos pela paciência tantas vezes necessária, pela tranquilidade em todas as vezes em que pensava entrar em colapso, pelo conhecimento e pela capacidade de tão bem transmiti-lo. Nenhuma etapa desse processo árduo e difícil teria sentido (ou graça) se não fosse sob sua atenciosa orientação.

Aos professores do mestrado, pelo inestimável saber compartilhado: Socorro Simões, José Guilherme Fernandes, Luís Heleno, Sílvio Holanda, Antônio Máximo e Marli Furtado. Também agradeço às professoras Fátima Nascimento e Marli Furtado que, gentil e generosamente, estiveram em minha banca de qualificação e em muito contribuíram para o prosseguimento desta pesquisa.

Ao grupo de pesquisa NARRARES e à administração do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, aqui representada pelas professoras Marília Ferreira e Germana Sales pelas trocas de saberes e pela competência ao coordenar o curso, respectivamente.

Aos meus amigos do mestrado e do curso de Letras em si, por todas as risadas, todos os momentos de desespero, todas as boas lembranças e, acima de tudo, pela certeza de que saio dessa etapa ciente de ter conhecido verdadeiros irmãos: Alan Costa, Amanda Ariana, Anderson Dias, Edvaldo, Larissa Leal, Lorena Carvalho, Neuton Filho, Rafael Malafaia, Suellen Monteiro, Thiago Veríssimo e Thiago de Melo.

Aos meus amigos de samba e de amor, agradeço pelas noites e pelos amanheceres: Larissa Guimarães, pela irmandade, Inaira Teles, Ana Andrade, Wanessa Cardoso, Carlos Eduardo, Mario Valmont e Reginaldo Braga. Ao Diego Santos, pela ternura e pela Calmaria tão bem-vinda em um momento tão instável.

A todos os que permaneceram inominados, mas não menos queridos, meus sinceros agradecimentos.

*“Se tu falas muitas palavras sutis  
Se gostas de senhas sussurros ardis  
A lei tem ouvidos pra te delatar  
Nas pedras do teu próprio lar*

*Se trazes no bolso a contravenção  
Muambas, baganas e nem um tostão  
A lei te vigia, bandido infeliz  
Com seus olhos de raios-X*

*Se vives nas sombras, frequentas porões  
Se tramas assaltos ou revoluções  
A lei te procura amanhã de manhã  
Com seu faro de dobermam*

*E se definitivamente a sociedade  
só te tem desprezo e horror  
E mesmo nas galeras és nocivo,  
és um estorvo, és um tumor  
A lei fecha o livro, te pregam na cruz  
depois chamam os urubus*

*Se pensas que burlas as normas penais  
Insuflas agitas e gritas demais  
A lei logo vai te abraçar infrator  
com seus braços de estivador...”*

Hino de Duran – Chico Buarque

## RESUMO

Este trabalho pretende investigar a forma em que a literatura apropria-se da figura social do indivíduo infame a partir das crônicas e do conto presentes nos livros *A Estrutura da Bolha de Sabão*, de Lygia Fagundes Telles e *Aruanda*, de Eneida de Moraes, respectivamente. Ao pensar no que qualificaria a infâmia, será utilizado como conceito norteador o de Michel Foucault, presente no ensaio *A vida dos homens Infames*. O que se pretenderá mostrar, portanto, será o registro literário do estigma de um sujeito alhures, uma figura repelida e excluída do convívio social por fugir ao controle das convenções e até mesmo das leis institucionalizadas pelo Estado. Perde, por isso, tanto o direito à liberdade física quanto o de narrar sua própria vida – esta passou a ser contada por registros clínicos, boletins policiais, ou mesmo sentenças jurídicas. Espera-se, através desta pesquisa, mostrar a forma na qual as narrativas literárias utilizam de personagens sociais de seu tempo também para questionar a moral e a conduta imposta por dispositivos de poder e discursos autoritários vislumbrando, assim, o texto literário como instrumento de resistência social.

Palavras-chave: Infâmia, Resistência, Narrativa, Sociedade.

## ABSTRACT

This work intend to investigate the way that the literature appropriates the social figure of the individual infamous as from the short stories and chronicles present in the books *A Estrutura da Bolha de Sabão*, by Lygia Fagundes Telles and *Aruanda*, by Eneida de Moraes, respectively. To think what would qualify infamy, will be used as the guiding concept by of that Michel Foucault, in the essay *A Vida dos Homens Infames*. What we pretend to show, therefore, is the literary record of the stigma of a subject elsewhere, a figure repelled and excluded from society to escape the control of conventions and even institutionalized by the state laws. Losing the right to physical freedom well as to narrate his own life - this has to be told by clinical records, police reports, or even legal sentences. It is hoped, through this research, to show the way in which literary narratives use social characters of their time also to question the morality and conduct imposed by power devices and authoritarian speech, envisioning thus the literary text as an instrument of social resistance.

Keywords: Infamy, Resistance, Narrative, Society.

## SUMÁRIO

	<b>Introdução</b>	9
<b>1.</b>	<b>A Crônica e o Conto – Aspectos Teóricos</b>	11
1.1.	Eneida e Lygia Fagundes Telles: Aproximações Narrativas	11
1.2.	Crônica: Aspectos formais e estado atual da crítica	15
1.3.	A Geração de 45 e o auge do Gênero Conto	21
1.4.	Eneida e Lygia: A relação entre conto e crônica com a literatura de testemunho	25
<b>2.</b>	<b>Breve perfil biográfico de Eneida e de Lygia Fagundes Telles e categorização das principais temáticas em <i>Aruanda</i> e <i>A Estrutura da Bolha de Sabão</i></b>	36
2.1.	Eneida: Militância e Memória	36
2.2.	As Crônicas de Eneida enquanto Narrativas de Resistência	39
2.3.	Sobre <i>Aruanda</i> e suas memórias	41
2.4.	Lygia Fagundes Telles: Breve Biografia	45
2.4.1.	A Narrativa Pós Moderna em <i>A Estrutura da Bolha de Sabão</i>	49
<b>3.</b>	<b>“<i>Vidas Singulares. Estranhos Poemas</i>”: Considerações sobre o tema da Infâmia</b>	52
3.1.	Do monstro ao anormal: breve histórico da Infâmia	57
3.2.	Da Natureza à Sociedade Atroz: Possíveis Construções do Monstro	60
3.3.	O Surgimento de uma Vida Singular em <i>A Confissão de Leontina</i>	63
3.4.	<i>O apêlo dos pés em Eneida</i>	71
<b>4.</b>	<b>Considerações Finais</b>	79
<b>5.</b>	<b>Referencial Teórico</b>	81

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como perspectiva central a análise das personagens infames em três textos: *A Confissão de Leontina*, de Lygia Fagundes Telles e *Delírio número um e Delírio número dois*, de Eneida. A abordagem deste estudo irá perpassar vários segmentos de saber: o filosófico, o histórico e a teoria da literatura, tendo em vista a análise da infâmia destes personagens presentes nas referidas narrativas.

A análise irá centrar-se na forma em que as personagens foram excluídas do convívio social e suas justificativas para mostrar a injustiça por elas sofrida, pois elas não admitem que sua ação foi criminosa. Há nessas narrativas, então, um teor testemunhal, quem narra deseja convencer quem lê ou quem ouve, como no conto de Lygia Fagundes Telles, de que não é o que dizem a seu respeito, ou então, como em Eneida, há uma denúncia de uma violência praticada pelo Estado contra seus próprios cidadãos.

De forma específica este trabalho visa, portanto, a analisar a forma pela qual a figura da personagem infame se realiza nas crônicas e contos de Eneida de Moraes em *Aruanda* (1989) e de Lygia Fagundes Telles em *A Estrutura da Bolha de Sabão* (2010), respectivamente. Essas personagens mostradas nos livros de ambas as escritoras são construídas a partir da observação, como em Lygia F. Telles, ou a partir da vivência, como em Eneida de Moraes, dos mecanismos utilizados pelos discursos detentores do poder em uma realidade social específica, no caso a brasileira durante a ditadura militar, para marginalizar, tornar infames pessoas que desejaram confrontar-se com esse sistema e que tiveram como consequência de seus atos, a exclusão de seu convívio em sociedade, tendo sua figura transformada em objeto de fascínio e temor.

A divisão dos assuntos dessa dissertação procura respeitar tanto as aproximações quanto as diferenças entre as escritas das duas autoras: o primeiro capítulo será destinado a uma breve explanação sobre a teoria do conto e da crônica, serão feitas considerações sobre a atual produção da crítica literária sobre os gêneros. Tal levantamento é necessário para que se compreenda o momento de produção das narrativas de Eneida e de Lygia F. Telles. A pergunta a ser respondida nesse capítulo será: de que forma as crônicas de Eneida e os contos de Lygia F. Telles se aproximam? Para respondê-la, será mostrado como as narrativas de testemunho e as de autobiografia “emprestam” recursos para os textos dessas escritoras e como esses recursos repercutem em suas obras. Pois se o indivíduo infame tem sua existência sufocada, como afirma Foucault, socialmente, dentro da literatura ele ganha voz para questionar o próprio delito e as consequências do mesmo.

No segundo capítulo serão apresentados os temas mais frequentes das obras das autoras e suas biografias. No caso específico desta pesquisa será dada ênfase à biografia intelectual das autoras com o intuito de mostrar como suas posturas político-sociais fazem-se presentes em suas produções literárias e de que forma o tema da infâmia, devido a esse pensamento contido nas obras pôde se apresentar, pois Eneida e Lygia Fagundes Telles tiveram uma participação ativa dentro da sociedade brasileira, seja literária ou individualmente.

No terceiro capítulo será realizada a problematização da infâmia: seus principais teóricos e, principalmente, dentro dos textos literários das escritoras. Como, a partir do relato das personagens pode-se identificar o processo de “infamização”. O que determina a infâmia de um ato: seu aspecto moral ou jurídico? Essa é a proposição de Foucault em seus estudos e, indiretamente, a reflexão feita a partir da leitura do conto *A Confissão de Leontina*, de Lygia Fagundes Telles e de *Delírio número um* e *Delírio número dois*, de Eneida.

## 1. A Crônica e o Conto – Aspectos Teóricos

### 1.1. Eneida e Lygia Fagundes Telles: aproximações narrativas

Ao escolher Eneida<sup>1</sup> e Lygia Fagundes Telles para analisar em suas narrativas a personagem infame, um dos pontos metodológicos que poderia ser problemático para a análise da obra das autoras seria a distinção entre os gêneros textuais por elas trabalhados.

Eneida, jornalista, reconhecida por suas crônicas publicadas em diversos jornais, inicialmente paraenses e depois cariocas, imprimiu, em seus textos, não apenas a temática predominante, por assim dizer, do gênero: as considerações sobre pequenos fatos do cotidiano que poderiam passar despercebidas do leitor, não fosse o registro literário feito pelo cronista. Eneida, além de trazer também estes temas aparentemente insignificantes conseguiu, por meio deles, conciliar em sua obra, de forma única, sua consciência social e sua militância política ao produzir textos de leitura ágil, repletos de críticas sociais e afirmação de sua ideologia e luta em prol de uma sociedade mais justa, como mostra Santos:

Como jornalista, ela mostra em suas crônicas a ocorrência do fato, porém comprometida com a relevância social daquilo que conta. Isto altera sensivelmente o caráter passageiro do noticiário. Como cronista, exige que se discuta, numa postura crítica, as imposições sociais e políticas daquela época e de todos os tempos. (SANTOS; 1994; p. 07)

Já em Lygia F. Telles há uma grandiosa escritora de contos, tanto em relação a sua estrutura quanto em relação ao conteúdo. Um de seus livros mais famosos, contudo, é o seu primeiro romance, *Ciranda de Pedra* (1954), considerado, pela crítica literária brasileira, como a obra que assegurou à autora seu espaço dentro do cenário da narrativa de ficção nacional.

A produção da autora de textos em prosa inicia com o lançamento de seu livro de contos, *Praia Viva* (1944), ainda quando tinha 21 anos de idade. Nele, Lygia já apresenta algumas de suas principais temáticas; como a crítica aos valores sociais brasileiros, mostrando

---

<sup>1</sup> Por respeito à vontade da autora que, em vida, abdicou dos nomes das famílias do marido e do pai, nas citações de seus textos será utilizado apenas seu primeiro nome, Eneida, como a mesma assinava suas crônicas diárias em jornais e publicava seus livros. A própria justifica sua escolha em seu texto *À Praça*, presente em seu primeiro livro de crônicas, *O Cão da Madrugada*: “O fato é que várias pessoas querem saber seriamente por que assino apenas o meu nome de batismo, por que risquei definitivamente meu sobrenome. (...) não tenho sobrenomes, que nunca os usei e sinto-me profundamente feliz homenageando de alguma maneira tôdas as Eneidas existentes neste país. (...) assinando como assino não levo nenhum cabotinismo, nenhuma vontade “de me faire remarquer” (como se dizia no meu tempo de Sion e também nenhum desdouro pelo nome simplório de meu pai, caboclo paraense semianalfabeto que um dia a borracha enriqueceu” (Eneida; 1954; p. 144 – 146)

indivíduos em constante conflito entre sua própria vontade e as convenções impostas ao seu comportamento. Personagens que, por meio de seus atos, questionam os valores morais e a conduta imposta pela sociedade brasileira para que seus indivíduos não sejam discriminados.

Assim mostra Deurilene Silva (2008), em sua dissertação de mestrado, ao apresentar como temática dos textos da autora analisada, personagens que entram em conflito com as convenções instituídas pelo coletivo em plena modernidade. No seguinte excerto há sua consideração sobre a forma em que Lygia F. Telles, por meio de sua obra, questiona os valores morais e sua relação com o cotidiano urbano e a modernidade:

Lygia Fagundes Teles far-se-á presente na geração de escritores brasileiros que verá a “problemática realidade urbana eclodir como uma experiência ao mesmo tempo incontrolável e irredimível” (Pinto *apud* Silva; 2008; p. 08). Ela fará vir à tona os medos velados – agora, não mais infantis – fantasmas do “eu” conturbado e a exatidão do agora. Viver o presente trará as lembranças do passado e o futuro incerto, o drama, o isolamento e a vulnerabilidade em que vive o homem moderno, o eterno medo do fantasma de nós mesmos. (SILVA; 2008; p.08)

Pode-se apontar em ambas, contudo, tanto o questionamento da conduta feminina para os padrões da época das escritoras, quanto os aspectos formais de seus textos: Eneida e Lygia F. Telles utilizam, em vários momentos, especialmente nos que serão analisados nesta pesquisa, recursos como o discurso indireto livre, fluxos de consciência e registros da oralidade.

Seus textos, por isso, apresentam uma preocupação com as inovações estéticas das narrativas produzidas após o ano de 1945, como também uma necessidade de reflexão sobre os conflitos e a exclusão social, colocando-se, ao mesmo tempo, contra a literatura nacionalista/ufanista e contra a forma de escrita literária tradicional brasileira obediente às regras formais de produção.

Além dessa relação entre as escritoras, outra aproximação chamou a atenção para este trabalho sobre as narrativas das escritoras: o uso da autoficção. Nos textos *A Confissão de Leontina*, de Lygia F. Telles; *Delírio número Um*, *Delírio número Dois*, de Eneida, há personagens a falar de si mesmas com o intuito de mostrar suas perspectivas pessoais sobre um fato específico em suas vidas que as tornou personagens socialmente estigmatizadas.

Contudo, estas autoras não foram as únicas a mostrar um “eu” marginalizado, infame, em conflito consigo e, por conseguinte, confronto com uma sociedade corrompida por valores materialistas, superficiais, mas também pelo choque entre a chegada da modernidade contra a tradição moral arcaica brasileira.

Houve, portanto, naquele período histórico em que as autoras estavam produzindo

estes textos, outros escritores igualmente motivados a utilizar a literatura para posicionar-se contrários a uma série de injustiças e desigualdades sociais, como mostra-nos, novamente, Silva:

Das desesperanças e traumas vividos no pós-guerra, às frustrações nacionais correlatas aos anseios político-sociais aspirados pela sociedade brasileira, é dada a gênese de uma linguagem literária em que vêm suscitar as incertezas e perturbações comuns do indivíduo contemporâneo. Sem máscaras ou quaisquer subterfúgios, a palavra escrita configura esses anseios, medos e preocupações de um “eu” estilhaçado, da mesma forma destinado à insatisfação e completo esvaziamento. Diante do exposto, aos intelectuais contemporâneos coube a árdua tarefa de retratar uma realidade confusa, entretanto, centrados na vida urbana e em toda problemática subjacente ao espaço citadino. (SILVA; 2008; p. 17)

Sendo assim, surgem personagens, especialmente no conto e na crônica do pós-45, vítimas de todo o processo de exclusão social brasileiro. A narrativa em prosa muda o seu foco da burguesia para a periferia e dá voz a figuras como Leontina, de Lygia Fagundes Telles, uma mulher simples, sem formação escolar, que descobre, da pior forma possível, a forma em que as relações de poder se constituem em uma cidade grande.

A narrativa desse período dá voz, também, à narradora anônima de Eneida em *Delírio número um* e *Delírio número dois*. Nas crônicas a narradora não chega a se identificar nominalmente, entretanto o leitor conclui tratar-se de uma narrativa autobiográfica, pois assim os textos de *Aruanda* (1989) se apresentam, como será mostrado no segundo capítulo ao serem elencadas as temáticas de cada texto presente na obra.

A narradora das crônicas mencionadas, portanto, perde-se em divagações sobre o que ela chama de “apêlo dos pés” (ENEIDA; 1989; p.88) ao tentar conhecer, pelo calçado (ou ausência dele) e pelo ruído de seus passos, a história pessoal dos transeuntes anônimos a circular pela calçada. Por meio desses “delírios” consegue revelar ao leitor uma lembrança traumática, na qual a personagem é mantida em cárcere, a sofrer todo tipo de tortura e privação, durante um regime ditatorial.

Nas narrativas a serem analisadas, portanto, há a presença de narradoras que, ao relatar sua própria experiência, desejam mostrar a quem as lê (ou ouve, como Leontina, ao contar sua história a uma ouvinte desconhecida) uma construção pessoal de si mesmas, seja pelo relato factual dos acontecimentos mais marcantes selecionados por ela, como no conto *A Confissão de Leontina*, de Lygia Fagundes Telles, seja pela forma na qual a narradora, ao dividir com seu leitor uma reflexão aparentemente banal, como o uso de um calçado, pretende, na realidade, além de expor uma preocupação social de quem narra pelos menos favorecidos, mostrar uma experiência traumática sofrida por ela, como nas crônicas, anteriormente citadas,

de Eneida.

Há, portanto, em Eneida e em Lygia Fagundes Telles, uma escrita com características autobiográficas. A autoficção, ou escrita autobiográfica, trata-se, para Lejeune (2008), da narrativa em que, primeiramente, há um pacto entre autor e leitor. Quem lê a narrativa de autoficção aceita a “verdade” exposta pelo narrador. Em geral esse narrador também tem a preocupação de ser quem escreve sua própria história. Ao relatar sua própria experiência, ele mostra ao seu leitor a criação de sua “identidade narrativa” (LEJEUNE; 2008; p.104), dá ênfase ao que ele considera mais relevante e constrói uma sequência de fatos que favorecem a construção da imagem que ele tem de si mesmo e pretende transmitir a quem o lê.

Como o conceito de “verdade” é extremamente frágil e de difícil delimitação, a autoficção encontra severas críticas entre as duas áreas de conhecimento em que transita: a literatura e a história. Esta vê, na ausência de comprovação documental e na personalidade do relato, dificuldade em considerá-la “real”, do ponto de vista acadêmico. Aquela entende que a necessidade de relacionar a narrativa literária ao momento histórico de sua produção é um ponto negativo, contrário ao caráter predominantemente ficcional da literatura. No entanto, afirma-nos o principal estudioso de autobiografia: “A autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística” (LEJEUNE; 2008; p. 104).

Por isso não podemos categorizar as crônicas de Eneida e o conto de Lygia Fagundes Telles como autoficção, mas podemos dizer que há neles um recurso dessa narrativa utilizado, o chamado *pacto autobiográfico*, proposto por Philippe Lejeune (2008) para estabelecer entre elas e quem as lê um acordo para corroborar um jogo literário entre a verdade e a ficção durante o ato da leitura desses textos, jogo esse que, especificamente em Eneida, encontra relações entre o fato narrado e fatos que realmente aconteceram na vida da escritora, como a sua prisão, mostrada em toda a sua obra e em sua crônica *Delírio número dois*.

Além dessas características, as narrativas que serão analisadas de Eneida e Lygia Fagundes Telles também possuem um tom predominantemente testemunhal. Por isso, também será necessário discutir a narrativa de testemunho, pois partimos do pressuposto de que o testemunho em textos literários (especialmente nos trabalhos nesta pesquisa) é uma reelaboração do tempo vivido por seus autores: das experiências de vida, reais ou não, que buscam, seja na biografia da escritora, como na prosa eneídiana, seja na própria realidade da sociedade urbana brasileira, como na prosa lygiana, referências para estabelecer, junto ao

leitor, um elo entre o fictício e o real para aproximar quem lê de quem narra.

Mas, para que possamos perceber com clareza esse teor testemunhal nas narrativas devemos, primeiramente, realizar breves observações sobre os gêneros literários a serem analisados e como a narrativa de testemunho encontrou neles, especialmente nas crônicas de Eneida e no conto e Lygia Fagundes Telles, ambiente para questionar valores sociais e morais brasileiros.

## 1.2. Crônica: Aspectos formais e estado atual da crítica

O texto em crônica, ainda no início do século XIX, segundo artigo publicado por Marta Scherer (2013), já apresentava algumas de suas principais e atuais características: trata-se de uma narrativa rápida, aparentemente sem maiores pretensões de cunho reflexivo. Eram textos sobre assuntos aleatórios. Os autores, em geral, escolhiam temas do cotidiano urbano, nem sempre circulados em grandes reportagens, pois tinham o intuito de distrair o leitor ao final de um dia cansativo de trabalho, por isso deixavam a função informativa aos textos jornalísticos. O jornal, inclusive, era (e ainda é) o principal meio de veiculação da crônica, o que a fez ter, para alguns críticos literários mais tradicionalistas, um ar de efemeridade.

Por entender que essa falta de pretensão da crônica em ocupar um lugar no cânone literário mostra muito mais sobre a natureza do gênero do que sobre sua falta de qualidade estética, Antônio Candido (1992) produziu um ensaio extremamente importante para os estudos sobre a crônica: *A vida ao rés do chão*. Nele, Candido (1992) começa retirando do cronista seu lugar do cânone literário por considerá-la um “gênero menor”, distante dos gêneros já consagrados pela crítica:

A crônica não é um “gênero maior”. Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas. Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse. Portanto, parece mesmo que a crônica é um gênero menor. (CANDIDO; 1992; p. 13)

Por esse motivo, até os dias atuais, ainda pode-se encontrar críticos literários relutantes em aceitá-la como gênero, ao lado dos já consagrados romance e conto, por exemplo, pois, a partir de um primeiro olhar, ela tanto pode sensibilizar seu leitor no dia de sua publicação, como pode desempenhar funções mais utilitárias, como cobrir frutas e verduras em uma feira no dia seguinte, tornando-a um texto fugaz. Sem aspirações à eternidade, companheira da velocidade das notícias que são rapidamente esquecidas de um dia para o outro por seus leitores, pois tem como função primeira não a apreciação artística, mas a venda maciça do

jornal, ou seja, uma finalidade mercadológica por excelência.

O fato de a crônica ser veiculada em um meio como o jornalístico torna-a compromissada com o cotidiano do tempo e do lugar no qual ela circula. Para compreender melhor essa sua relação com o presente, basta observar a origem da palavra crônica: o significado da palavra tem relação direta com o tempo e sua transitoriedade; ela vem de *Cronos*, divindade grega que devorava seus filhos para que não deixasse de existir.

A simbologia desse mito estabelece uma relação mais direta com o tempo e sua transitoriedade moderna; serve para ilustrar a vontade insaciável de viver do ser humano e de seu antigo sonho de eternidade, de vencer a morte. A crônica, portanto, seria o uso do que já foi vivido e será recriado pelas mãos do escritor: a lembrança, ou as circunstâncias que serviram para relembrar o momento, possibilitarão, mais uma vez, o encontro entre leitor e narrador, ambos em meio a seus questionamentos e reflexões. Assim como *Cronos*, que reconstrói o próprio pensamento para continuar a existir.

Após a exposição da simbologia do termo “crônica”, será mostrada a forma em que a mesma começa a ser produzida no Brasil. Para Scherer (2013) a crônica possui uma data de chegada em terras brasileiras: 23 de maio de 1836. Data de lançamento do periódico *O Chronista*.

Nele foram veiculadas narrativas leves, feitas para descontrair quem as lesse. O texto, na época, herdeiro do *feuilleton* francês, foi muito bem recebido por seus leitores, e conquistaria, pouco tempo depois de seu “nascimento”, um dos maiores escritores brasileiros, Machado de Assis, que logo se tornaria um de seus grandes mestres. A gênese do texto foi, inclusive, motivo de reflexão para Machado, registrada em uma de suas crônicas mais famosas *O Nascimento da crônica*:

Há um meio certo de começar a crônica por uma trivialidade. É dizer: Que calor! Que desenfreado calor! Diz-se isto, agitando as pontas do lenço, bufando como um touro, ou simplesmente sacudindo a sobrecasaca. Resvala-se do calor aos fenômenos atmosféricos, fazem-se algumas conjeturas acerca do sol e da lua, outras sobre a febre amarela, manda-se um suspiro a Petrópolis, e *La glace est rompue*; está começada a crônica.

(...)

Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coetânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta, para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica. (Assis<sup>2</sup> apud SANTOS (org); 2007)

<sup>2</sup> ASSIS, Machado de. O nascimento da crônica. In: *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática, 1994. p. 13-15.

Em seu ensaio *A vida ao rés do chão*, Antonio Candido mostra que a grandiosidade do gênero está em sua pretensão de parecer insignificante e, por isso, torna-se mais próximo de seu leitor. Para critério de análise do que está sendo dito sobre a crônica, temos a machadiana, já anteriormente citada. Seu início descontraído e bem humorado termina com o silêncio, seja pelo surgimento de um funeral ao final da narrativa, seja pela situação desumana de trabalho à qual os coveiros eram submetidos e de onde viria o sentimento de luto do narrador, que nas últimas linhas de seu texto expõe o real motivo para as suas observações iniciais sobre a sensação de calor sentida.

O texto, com sua aparente irreverência, deixa um questionamento crítico-social ao leitor, levando a leitura desse gênero a um outro nível de entretenimento. Ela utiliza-se do riso para tratar de um problema social mais sério do que o tempo desfavorável ao uso de casaca, como as cruéis situações a que o homem se submete para continuar a viver, expondo, assim, mais uma característica da crônica: “se estabelece num texto conciso e claro, nascido ao acaso. A mensagem possui um conteúdo revelador, geralmente é pessoal e expõe o ponto de vista do cronista” (SOUSA; 2012; p.37). Ou ainda, segundo Candido:

Por meio dos assuntos, da composição solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela [a crônica] se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão certa profundidade de significado e certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição. (CANDIDO; 1992; p.12)

A crônica, por ser vendida diariamente, é produzida de acordo com a lógica capitalista de mercado. Esse é mais um dos argumentos para não considerá-la um gênero literário grandioso como o romance e o conto (ainda que alguns vários destes também já tenham sido escritos sob encomenda), pois o escritor possui a obrigação diária de escrever e ter sua remuneração de acordo com o seu rendimento, além de ter o tema de sua produção definido pelo editor do jornal.

O gênero crônica, portanto, ocupa um espaço híbrido dentro da literatura e da história: ao relatar fatos e ter compromisso com a atualidade do que aborda, fica entre a objetividade da reportagem e a subjetividade literária, entre a beleza estética pretendida pelo escritor e a rapidez da leitura do texto pretendida pelo repórter. Sobre essa condição limite (e por que não dizer de simbiose) entre o real e o fictício, afirma Scherer: “Estabelecendo uma conexão entre o fato e a opinião, com direito ainda a inserir ficção, os cronistas conseguem expor as narrativas do cotidiano num exercício contínuo de criatividade, sem deixar de atuarem como

testemunhas oculares de seu tempo” (SCHERER; 2013; p.50).

Um dos maiores estudiosos sobre os limites entre a crônica literária e a narrativa histórica foi Walter Benjamin (2011). Para ele, o caráter ficcional da crônica é o que a separa da narrativa histórica e diferencia o cronista do historiador. O cronista seria o narrador da história, para ele há uma necessidade de narrar o acontecimento enquanto o mesmo é recente e a função desse narrador da crônica é tornar esse fato efêmero em algo que resista ao tempo e possa, ainda, ser motivo para reflexões futuras, como afirma Benjamin: “A informação só tem valor no momento em que é nova. (...). Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (BENJAMIN; 2011; p. 204).

Enquanto o historiador tomaria para si a organização sequencial dos fatos históricos, o cronista narra os acontecimentos “menores”; ele os recompõe e, como não pretende fazer uma reescrita precisa sobre o fato narrado, utiliza-se do tempo da narrativa para a recriação literária da experiência vivida, distanciando-se da escrita da narrativa histórica. A partir de estudos sobre a obra de Walter Benjamin, Sandra Jatahy Pesavento (1997) afirma o seguinte sobre a relação entre a história e a literatura no gênero crônica:

O ponto central para esta aproximação da literatura e da história enquanto narrativa se situa na recriação do tempo.

Ora, esta reconfiguração do tempo tanto no caso do historiador como no do escritor de ficção é uma operação que reinscreve o tempo vivido sobre o tempo do mundo, criando algo que pretende ser o passado, mas que é, ao mesmo tempo, distinto dele. Este procedimento assume uma função de representação, ou seja, de presentificar ações, personagens e enredos distantes no tempo e no espaço. Da mesma forma, implica uma operação fictícia e imaginária de compor discursos e imagens que se colocam no lugar daquela passividade irrecuperável na sua integridade e que, ao mesmo tempo, fornecem uma coerência de sentido. Tal como a história, a literatura reinscreve um tempo acontecido “realmente” para a voz narrativa. (PESAVENTO; 1997; p.30)

Retomando Walter Benjamin (2011), a função do cronista seria, portanto, “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN; 2011; p. 225), ou seja, trazer à tona o que a História dos vencedores procurou esconder para não diminuir ou tornar covarde sua vitória, mas sem a finalidade de ter o controle real sobre o passado.

Não cabe ao cronista ser o dono da verdade absoluta sobre o passado. Ele apropria-se de um momento, um instante marginal aos fatos grandiosos, objetos de estudo do materialismo histórico, para reelaborá-lo literariamente e, assim, fazer seu registro histórico: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”

(BENJAMIN; 2011; p.224).

Essa finalidade de registro dos textos em crônica, portanto, torna falsa uma das características do gênero apontadas inicialmente: a efemeridade. A escrita da crônica acompanha a velocidade da vida moderna. Apresenta, por isso, uma linguagem acessível ao público em geral e rápida, para ser lida em uma viagem de ônibus ou na espera da fila do banco. A crônica também é um registro histórico do imaginário de um passado das sensações, do imaginário e até mesmo dos sentimentos dos homens de um determinado período. São os vestígios, a poeira que a história clássica procura apagar, mas que retornam, invariavelmente.

O ato de narrar, portanto, especificamente da crônica, vai além da reclamação das pessoas ou dos fatos esquecidos, ele também faz parte da revisitação ao passado dos homens para dar ao vencido voz e direito de relatar a violência sofrida para que esta não seja esquecida, tampouco praticada novamente.

Ao analisarmos as crônicas de Eneida, percebemos a intenção, em sua narrativa, de fazer o registro do que, em sua época, não era divulgado, como o cárcere, as torturas e as privações sentidas por ela e por seus companheiros. Em *Delírio número um* temos, por exemplo, uma narrativa surgida a partir de uma circunstância corriqueira do cotidiano urbano: uma conversa da narradora, com um amigo, em um café.

O assunto tratado, aparentemente enfadonho, daquele momento, leva-a a observar e a divagar sobre a vida dos pedestres que passavam pela frente do local, a partir da única parte de seus corpos que poderia ser vista por baixo da porta do estabelecimento, como mostra o início da crônica: “A primeira vez que senti o que depois chamei de apêlo dos pés, foi num café, se bem me lembro na rua Álvaro Alvim, onde, sentada diante de uma mesa, conversava com um amigo” (ENEIDA, 1989, p. 88)

Nesse texto há, assim como na crônica anteriormente citada de Machado de Assis, uma observação retirada de um dia comum a tornar-se pano de fundo para considerações muito mais profundas acerca da sociedade de seus autores. Considerações estas que mostram a preocupação da narradora com os oprimidos, com os excluídos.

A crônica, ainda, além das reflexões da narradora provocadas pela observação dos pés a caminhar pela rua, faz uma rápida referência a um tipo específico de calçado, os tamancos, que não foram vistos pela narradora naquela situação, como mostra este excerto: “Não vi tamancos; apenas um ou dois pares de pés descalços” (ENEIDA; 1989; 95). Essa observação irá ganhar relevância na crônica seguinte, *Delírio número dois*, quando Eneida relatar o período em que esteve presa no Pavilhão dos Primários.

Nesse momento será explicada ao leitor a atenção dada a esse tipo específico de calçado, bem como a recorrência ao “apêlo dos pés” sentido pela narradora ainda na crônica anterior a persistir durante o relato de seu confinamento, como se pode ver no trecho: “Quando cheguei à sala das mulheres, no Pavilhão dos Primários, logo meus ouvidos se encheram do ruído de pés. (...) eram tamancos, tamancos que andavam entre quatro pequeninos pedaços de chão, entre pedacinhos de parede (...).Conheceria aquêle, ou não?” (ENEIDA;1989; p. 104 – 106)

Esse período, narrado pela autora – de acordo com o livro *“Eneida: memória e militância política”* de Eunice Ferreira dos Santos (2009) – refere-se a sua primeira prisão, quando Eneida foi confinada em uma solitária e, somente após quinze dias de intenso interrogatório, foi transferida para o Pavilhão dos Primários, como mostra Santos:

Era sua primeira prisão. Vinha de um mundo inteiramente diferente daquele. Considerada de alta periculosidade foi jogada numa “solitária” sem ar, sem janelas. Recebia apenas uma refeição pela manhã e um caldo à noite. E o único lugar por onde entrava uma réstia de luz era um buraco na porta, através do qual os “tiras” a vigiavam. Para vingar-se, espetava com o dedo os olhos que a espionavam, dizendo: “acertei em cheio o inimigo”. Durante quinze dias, repetiu-se o ritual dos interrogatórios, feito por policiais, treinados para arrancar confissões, mesmo que não existissem. Desse presídio, foi levada de padiola, tão fraca que não podia andar, para o presídio Maria Angélica, onde ficou três meses. (Santos; 2009; p. 33)

Percebe-se que os motivos para a preocupação de Eneida em observar os passos de pessoas anônimas iam além de sua ideologia política. Melhor dizendo: a leitura das duas crônicas leva o leitor a pensar que, a partir da ideologia, e conseqüente, postura política de Eneida, em prol das pessoas com os pés calejados pelo trabalho árduo e subumano, ela foi levada presa e lá suportou inúmeras torturas, tanto físicas quanto psicológicas.

Eneida usa o ruído dos passos, vindo do mundo exterior e alheio ao seu confinamento, e sua imaginação para, com ele, estabelecer uma ligação entre a sua realidade e a dos indivíduos pelos quais ela lutava por melhores condições de vida, mas que, naquele momento, ela dividia uma situação igualmente violenta, pois se eles conviviam diariamente com a fome e a miséria, Eneida também sentia, apesar de ter uma origem social diferente, a repressão do Estado, a excluí-la e a torná-la um sujeito marginalizado.

Os tamancos simbolizam, portanto, nas duas crônicas, o ruído – o apelo, termo utilizado por Benjamin (2011) – do passado marcado pela barbárie, das pessoas que o regime governamental autoritário – o dos anos de 1937 a 1945 – conhecido como Estado Novo, a ditadura imposta pelo regime político de Getúlio Vargas, tornou anônimo. Daqueles que tiveram sua vida apagada da História clássica e, somente depois de muito tempo,

conquistaram o direito de serem ouvidos para que houvesse uma nova investigação de sua história atendido pelas gerações seguintes. Essa necessidade do registro histórico ocorre, portanto, para que a violência sofrida por pessoas como Eneida, e os presos políticos que morreram, foram torturados durante a repressão, ou ainda estão desaparecidos, não se repita.

### **1.3. A Geração de 45 e o auge do Gênero Conto**

Enquanto a crônica se popularizava no Brasil, buscava sua afirmação no espaço literário nacional e internacional em relação à crítica e ainda procurava colocar-se dentro do cenário dos estudos sobre gêneros narrativos, o conto atingia seu auge de produção, especialmente brasileiro, pois grandes romancistas começaram a produzi-lo vastamente e outros grandes escritores surgiam após 1945, com sua produção voltada, naquele momento, especificamente para o conto.

Apesar de buscar, assim como a crônica, a concisão narrativa e a leitura rápida de seu texto, o conto encontrou um ambiente propício na terceira geração modernista para renovar-se e, assim, alcançar sua maturidade dentro do cânone nacional. Naquele período, novos e grandes escritores conquistavam grande reconhecimento nacional dentro da produção de contos, como: Rubem Fonseca, Osman Lins, Murilo Rubião, Dalton Trevisan e Lygia Fagundes Telles. Em suas obras havia uma ênfase notória para o conto. Tais escritores, ademais, questionavam os paradigmas estéticos do Modernismo brasileiro da geração de 1922.

Eles, e muitos outros, buscavam o retorno às formas clássicas da literatura, mas levando a elas novos recursos utilizados pelos autores modernos, mostrando ao cenário artístico nacional que o cerne de uma estrutura narrativa quase inalterada pelo tempo, como o conto, tornava-se, naquele momento, um gênero extremamente adaptável às modernas circunstâncias de sua produção.

O conto tem origem incerta, mas é uma forma narrativa posterior à crônica, já que ele necessita de recursos narrativos exclusivos em sua escrita, e a crônica é um gênero com origens nas narrativas orais. Para Moisés (2006) ele tem sua origem em língua portuguesa estimada por volta do século XVI, com a obra *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (1575), de Gonçalo Fernandes Trancoso.

Em seu início ainda era confundido com outros gêneros em prosa, como a novela e o romance, o seu significado tinha uma conotação depreciativa, de mentira, engodo. Apesar

disso ele consegue atingir definitivamente um lugar dentro da literatura erudita no século XX, como afirma Massaud Moisés:

Entrevisto em sua longa história, o conto é, provavelmente, a mais flexível das fôrmas literárias. Entretanto, em que pese às contínuas metamorfoses, não raro espelhando mudanças de ordem cultural, ele se manteve estruturalmente uno, essencialmente idêntico, seja como “forma simples”, seja como “forma artística”. Doutra modo, nem se poderia falar em conto, se estamos dispostos a atribuir ao vocábulo um sentido próprio e, tanto quanto possível, consistente. (MOISÉS, 2006; p. 36)

Ao longo do tempo o gênero conto permaneceu praticamente inalterado. Durante o século XX ele se modifica e se aproxima da forma que o conhecemos atualmente. Ainda naquele período já mostrava aos críticos e aos leitores uma nova concepção de escrita, mais ágil e concisa. Ainda concentra-se em um único conflito, o que proporciona um aumento da velocidade da leitura e a tensão da narrativa em direção ao seu desfecho.

Essa mudança estrutural encontrou no Brasil, um país que vivia uma modernização rápida, acompanhada por um cenário artístico efervescente, terreno fértil para a sua rápida adaptação. Elementos como a digressão, o discurso indireto livre e o uso da linguagem coloquial, foram bem recebidos por uma nova produção literária mais voltada para o individualismo das pessoas, para a problematização do indivíduo consigo mesmo e com o mundo a sua volta.

Esse indivíduo, em geral habitante do espaço urbano, entra em choque ao ter de viver seu tempo limitando suas vontades em função de velhos valores de um Brasil colonial, gerando um confronto entre o brasileiro moderno e cidadão com as leis ou com a moralidade social de um país ainda preso a um tradicionalismo rural.

No Brasil, o terceiro momento do Modernismo, a chamada geração de 1945, traz, para o cenário artístico nacional, novos e estrepentes escritores. O surgimento de escritores como Lygia Fagundes Telles, por exemplo, renova esse cenário e coloca em xeque a institucionalização recente do “padrão” sobre o que seria a arte moderna. Um desses rompimentos, por exemplo, ocorreu com a retomada das formas literárias clássicas, como o soneto na poesia e o conto e a novela, na prosa.

Ao trazê-los de volta os escritores da terceira geração moderna não pretendiam apenas escrevê-los de acordo com o padrão classicista antigo, mas de renová-los, inserir neles novos recursos e, principalmente, usá-los para discutir sobre a própria teoria da literatura, pois além de escritores, essa fase também ficou conhecida por seus jovens intelectuais a problematizar o fazer literário não apenas na prática, mas também em sua teoria, como afirma José Aderaldo

Castello:

Preferimos ampliar a visão da década de 40 de maneira a considerar conjuntamente poesia e prosa – ficção, crônica, memória, ensaio – como expressão de um processo geral de renovação-em-continuidade. Lembrando que a primeira fase da renovação modernista preenche os anos 20, e a segunda, a década de 30, admitimos que a partir dos anos 40 se descortina a terceira e última fase.

Ainda a década de 40 é um momento bastante amplo e complexo, que absorve mas não se restringe ao conceito de “geração de 45”, conforme a formulação paulista. Não se trata então apenas do surgimento de poetas. Compõem-se com eles vários grupos de outros jovens intelectuais em diversos pontos do país. (CASTELLO; 2004; p. 413)

Para um melhor esclarecimento sobre o momento literário em que a produção de contos de Lygia Fagundes Telles foi elaborada, vale buscar a apresentação de Mario de Andrade à revista paulista *Clima*, intitulado *A elegia de Abril*. Nela, o então já consagrado escritor modernista mostra suas observações sobre as gerações pregressas, as de 20 e 30, em relação ao momento de renovação do modernismo, que buscava tanto as formas clássicas artísticas como abdicava do *humour* da geração de 20 e da arte engajada de 30, voltando-se para narrativas de conteúdo mais introspectivo, existencialista:

Eu sei que há diferenças e melhoras na inteligência nova do meu país, mas não consigo percebê-la mais enérgica nem muito menos dotada de maior virtude. Nós, os modernistas de minha geração, sacrificávamos conscientemente, pelo menos alguns, a possível beleza das nossas artes, em proveito de interesses utilitários. (...). O mal não era assim tamanho, pois que a nossa consciência permanecia eminentemente estética, mas a desgraça é que a palavra deslumbrou. (...). Talvez seja necessário que as inteligências moças mais capazes se esqueçam por completo das elásticas verdades transitórias e revalorizem o ideal da verdade absoluta. (ANDRADE; 1941; p. 16- 17)

Ou seja, para Mario de Andrade houve uma mudança, para ele questionável, do que as gerações posteriores a de 1922 entendiam por prioridade: se, para a primeira geração moderna, havia a valorização do pragmatismo da linguagem artística para produzir uma aproximação maior entre a obra de arte e o público e um rompimento explícito entre as formas tradicionais, canônicas, para a geração posterior, a de 1945, a preocupação com a revisitação do clássico e a construção de narrativas que valorizassem a densidade do conflito psicológico distanciava, novamente, a moderna literatura brasileira do que antes os primeiros escritores do modernismo assim a entendiam.

Essa opção, para Mario de Andrade, custava, aos novos autores modernos, a perda de alguns elementos estéticos em função de outro propósito diferente do que os escritores da geração de 1922 pretendiam. Afinal tantas rupturas e cisões modernistas com a escrita literária tradicional foram feitas para a produção de novas formas de produção literária em prosa e em

verso, não visava, portanto, uma revisitação às formas clássicas de escrita.

No entanto, contrariando as expectativas dos primeiros escritores modernistas, as gerações posteriores de escritores, a de 30 e, em especial, a de 1945 – pois é onde podemos localizar Lygia Fagundes Telles – opta pela retomada da narrativa e de suas formas clássicas, como o romance e o conto, mas sem deixar de conferir-lhes algumas inovações experimentadas pelos momentos artísticos modernos anteriores. Assim, as gerações posteriores a de 1922 realizam o que Compagnon (2010), paradoxalmente, denomina como “tradição moderna”:

A tradição moderna começou com o nascimento do novo como valor, entretanto nem sempre foi assim. Mas até mesmo esse nome de batismo é perturbador porque pertence a um gênero particular da narrativa histórica: justamente o gênero moderno. A história moderna narra a si mesma com vistas ao desfecho a que quer chegar; não aprecia os paradoxos que escapam à sua intriga e os resolve ou dissolve em desenvolvimentos críticos; ela se escreve a partir dos conceitos combinados de tradição e de ruptura, de evolução e de revolução, de imitação e de inovação. (COMPAGNON; 2010; p. 11)

Além dos aspectos formais, a narrativa de 40 também mostrava a mentalidade social, em especial a dos jovens, após duas guerras mundiais, as crises financeiras e a então nova configuração mundial ditada pela disputa entre Estados Unidos e União Soviética, a Guerra Fria. Em outras palavras, mostrava como tema principal a existência humana em conflito com a modernidade, tendo como pano de fundo o cenário urbano, como mostra-nos Antonio Candido: “a ficção brasileira, desde os anos de 1840, se orientou para a outra vertente de identificação nacional através da literatura: a descrição da vida nas cidades grandes, (...), o que sobrepunha à diversidade do pitoresco regional uma visão unificadora”. (CANDIDO; 1989; p.202)

Dessa forma, a geração de 45 produz uma narrativa em que reconhece a influência da literatura estrangeira, do crescimento do ambiente urbano e da forma clássica de escrita, como partes integrantes de sua constituição, distinguindo-se, desse modo, da ideia de busca pela autenticidade da literatura nacional da geração de 20 por meio da figura de personagens nacionais, ou de cenários da paisagem natural brasileira, preferindo o ambiente universal da cidade. Mas também toma para si a escrita madura da geração de 30, recusando, contudo, a narrativa partidária, produzida por alguns dos principais escritores desse momento<sup>3</sup>.

Entretanto, isso não significa que os textos produzidos nesse período possam ser

---

<sup>3</sup> Deve-se esclarecer que estas não são considerações fechadas sobre os escritores destas gerações. Apenas estão sendo expostas algumas características gerais sobre as mesmas, para que a análise do conto de Lygia Fagundes Telles seja mais clara.

considerados alienados. Pelo contrário, a escolha pelo personagem individualista a viver um drama pessoal e, em geral, de ordem psicológica, reflete-se no conflito exposto pela narrativa, principalmente, a problemática da solidão e do desencanto do indivíduo urbano em relação ao progresso excludente proporcionado pela vida moderna, que gera indivíduos marginais, suscetíveis de modo mais contundente à violência, à fome e à miséria.

Essa relação da personagem literária em conflito com sua realidade, em seu campo de vivência, em Lygia Fagundes Telles, aparece bastante em suas principais obras, como será mostrado no segundo capítulo, quando forem elencados seus contos mais publicados e neles mostradas suas principais temáticas. Especificamente no quarto capítulo será trabalhado, com mais profundidade, um dos contos em primeira pessoa da autora: *A Confissão de Leontina*.

Com essa análise procuraremos mostrar como, em geral, as narrativas lygianas mostram personagens “insignificantes”, (se partirmos do pressuposto capitalista de que “ser alguém” significa ter posses), ganhando vozes em textos de caráter testemunhal, especialmente os narrados em primeira pessoa, vertidos, inclusive, em um tom confessional. Essas narrativas dão a versão da personagem discriminada e silenciada pelas grandes narrativas, como o romance e a poesia épica, ao expor seus conflitos, que repercutem em sua vida e no destino desta, bem como em sua consequente relação com o meio em que vive.

Desse modo, por mostrar o conflito interno entre o indivíduo tendo de se adaptar a um novo espaço, o urbano, caracterizado pela modernidade, com seus valores tradicionais de um Brasil recém-saído de um modo de vida rural, tradicional, pode-se considerar que o confronto entre o desejo pessoal do indivíduo, a busca de mudança de mentalidade e o choque entre esses novos anseios e as convenções e as regras estabelecidas por uma sociedade vista como ultrapassada, é a principal temática do conto brasileiro a partir de 1940 e da terceira geração modernista.

#### **1.4. Eneida e Lygia: A relação entre conto e crônica com a literatura de testemunho**

Eneida e Lygia Fagundes Telles tiveram produções literárias distintas. Contudo, ao observar as temáticas abordadas em cada uma e a forma como as autoras trabalharam-nas, percebem-se, como aproximação, questionamentos sobre o que a sociedade brasileira instituíra como correto em oposição à velocidade da modernização do espaço urbano e aos valores novos, provenientes da força adquirida pelas minorias sociais discriminadas, como a da mulher.

Além disso, seja porque Eneida escreve a partir de sua própria experiência, ou porque, apesar de não ter vivenciado nenhuma experiência traumática oriunda de um confronto com o Estado, mas por utilizar, em sua produção, elementos das narrativas de testemunho, como assim faz Lygia Fagundes Telles, pode-se dizer que há uma presença forte nos textos a serem analisados do uso da literatura de testemunho como forma de escrita da autoficção de suas personagens, em especial as infames, protagonistas das narrativas. Para uma melhor delimitação sobre o que seria e de que forma esses conceitos serão abordados neste trabalho, serão feitas algumas considerações sobre o que seria a literatura de testemunho.

Por ser um conceito mais abrangente, primeiro será feita a distinção da literatura de testemunho de outras formas, como a autobiografia, a reportagem e o próprio testemunho, com a apresentação de seus principais teóricos: Giorgio Agamben (1942), Márcio Seligmann-Silva (2001) e Valéria de Marco (2004).

Agamben (1942) é um dos principais estudiosos sobre a importância do relato das testemunhas de catástrofes como a Shoah<sup>4</sup>. São deles as principais concepções de análise sobre essa narrativa, das quais desdobram-se inúmeros outros trabalhos, todos partindo do princípio de que a catástrofe (no caso a Shoah) nunca é deixada de ser lembrada por quem a vivenciou, no entanto não pode ser narrada, pois, para ele, as verdadeiras testemunhas dela estão mortas e, seus sobreviventes, são falsas testemunhas, pois em seus relatos sempre irá faltar o sofrimento final da morte.

Os judeus que viveram após sair dos campos de concentração tem, na realidade uma obrigação com a memória das reais vítimas da Shoah, eles assumem o peso da transmissão dessa vivência que excede a compreensão humana sobre a realidade, pois, até hoje, é inimaginável o pensamento e a atividade de um lugar como Auschwitz.

Mesmo com todo tipo de registro sobre ele feito, não se pode pensar, tampouco expressar, de forma legítima, o que viveram todas aquelas pessoas, tanto os executores quanto os executados. Assim, temos em Agamben sua consideração sobre Auschwitz: “Trata-se de fatos tão reais que, comparativamente, nada é mais verdadeiro; uma realidade que excede necessariamente os seus elementos factuais: é esta a aporia de Auschwitz”. (AGAMBEN; 1942; p. 20)

---

<sup>4</sup> Agamben (1942) prefere utilizar a expressão Shoáh, que significa “devastação, catástrofe”, ao invés de Holocausto, pois, segundo ele: “no caso do termo ‘holocausto’, estabelecer uma vinculação, mesmo distante, entre Auschwitz e o *olah* bíblico, e entre a morte nas câmaras de gás e a “entrega total a causas sagradas e superiores” não pode deixar de soar como uma zombaria. O termo não só supõe uma inaceitável equiparação entre fornos crematórios e altares, mas acolhe uma herança semântica que desde o início traz uma conotação antijudaica. Por isso, nunca faremos uso deste termo. Quem continua a fazê-lo, demonstra ignorância ou insensibilidade” (AGAMBEN; 1942; p.40)

É também Agamben (1942) quem estabelece as distinções entre os tipos de testemunhas. Para ele o relato pode ser narrado pelo *testis*, aquele que se põe como um terceiro, ele não viveu necessariamente a catástrofe, garantindo a seu relato uma neutralidade. Diferente do *superstes*, a testemunha que viveu a experiência traumática até o final e, por isso, não consegue narrar sua experiência, deixando várias lacunas em seu relato.

A partir dos conceitos de Agamben (1942), Márcio Seligmann-Silva (2001), em seu artigo “*Zeugnis*” e “*Testimonio*”: *um caso de intraduzibilidade entre conceitos*, realiza uma discussão em torno das palavras em alemão e em espanhol, respectivamente, que significam, ambas, “testemunho”, e a falta de uma tradução adequada das palavras de uma língua para a outra.

Essa ausência de tradução adequada, de uma língua para a outra, ocorre devido às diferentes perspectivas discursivas em torno de cada um dos termos: na Alemanha *zeugnis* (em português “testemunho”) é uma questão muito discutida após a experiência traumática da Shoah. Ela, ao contrário de outros eventos, é uma catástrofe de proporções singulares e incomparáveis, nunca vistas antes pela humanidade, deixando vestígios de seu acontecimento tanto para as pessoas que estiveram dentro dos campos de concentração quanto para suas famílias e suas gerações posteriores:

O evento catastrófico é um evento singular porque mais do que qualquer fato histórico, do ponto de vista das vítimas e das pessoas nele envolvidas, ele não se deixa reduzir em termos do discurso. A intensidade do evento deixa marcas profundas nos sobreviventes e em seus contemporâneos que impedem um relacionamento “frio”, “sem interesse” (...) algo que vai além da nossa capacidade de apreensão. (SELIGMANN-SILVA; 2001; p.123)

Seligmann-Silva, contudo, não afirma que a Shoah é a maior de todas as catástrofes já vista pelos seres humanos. Ao analisar a teoria do testemunho percebemos que o conceito de catástrofe é singular, subjetivo e incomparável para quem a assiste ou quem a vive e, por isso, não pode traduzir pela linguagem a experiência traumática. Por exemplo: a morte trágica de um ente querido pode ser entendida como uma catástrofe para seus próximos, dado o grau de dificuldade que estes possuem para falar sobre o assunto.

Mas o testemunho da catástrofe, ao invés da singularidade de sua experiência em cada indivíduo, pode ser dado tanto por pessoas que presenciaram a catástrofe (como os judeus presos em campos de concentração, a exemplo da Shoah), que são as testemunhas primárias, os sobreviventes da catástrofe, quanto por testemunhas secundárias (os filhos, os netos, os amigos, quem não viveu, mas ouviu o relato de quem viveu a catástrofe). Estas pessoas

podem produzir obras a partir do relato do sobrevivente, ou então desempenhar a função de testemunha de acordo com o sentido jurídico do termo: quem assiste e irá relatar o que viu ao outros sem ter vivido o fato pessoalmente.

O testemunho, em si, trata-se de uma narrativa fragmentada, tensa, no limite entre a linguagem oral e a escrita. Além disso, o fato narrado não pode (ou o narrador não consegue) se utilizar de metáforas, utilizando-se sempre da linguagem literal, características próprias de uma pessoa no momento em que relata seu trauma.

Essa descrição geral da *zeugnis*, palavra alemã para o que entendemos como testemunho, feita por Seligmann-Silva (2001) procurou demonstrar que não existe, de fato, uma literatura de testemunho alemã, pois é uma prática intraduzível para quem a produz, há uma ideia do que o testemunho seja, mas não uma produção que se caracterize como tal. Para o autor: “de um modo geral, trata-se do *conceito de testemunho* e da forte presença desse elemento ou teor testemunhal nas obras de sobreviventes ou de autores que enfocam catástrofes (...) predominantemente do século XX” (SELIGMANN-SILVA 2001; p. 124).

Já o significado de *testimonio*, a palavra em espanhol que traduziria *zeugnis* do alemão, na América Latina, para Seligmann-Silva (2001) possui uma *função testemunhal* (p.125). Pois essas testemunhas assumem um compromisso político-partidário de socializar as narrativas das lutas dos militantes políticos em prol dos desfavorecidos, tendo o país cubano como seu principal incentivador. Isso vai de encontro à característica da intraduzibilidade da *zeugnis*, mostrada por Seligmann-Silva (2001).

O autor faz, portanto, uma distinção entre as duas formas: enquanto a *zeugnis* é uma experiência individual da catástrofe que não pode ser narrada linearmente e também não pode ser comprovada por documentos (pode-se fazer o registro da catástrofe, mas não o registro preciso do sofrimento de quem a viveu), o *testimonio* é a produção de textos que procuram expor abertamente toda luta e todo esforço de um grupo de pessoas em prol de um partido (no caso o socialista). Havia uma necessidade, um financiamento partidário e uma veiculação dessas para que essas experiências fossem registradas e difundidas.

Por esse motivo a então literatura de *testimonio* ganha mais força ainda nos países de língua espanhola quando a revista *Casa das Américas* cria um prêmio específico para ela em 1970. No entanto ela não se restringia à função de registro histórico, mas também de denúncia social contra qualquer forma de opressão. Sobre essa circulação de obras de função testemunhal, diz-nos Seligmann-Silva:

após 73 não se pode mais distinguir claramente entre o político e o literário: (...) não

se deve confundir o testemunho enquanto atividade que pode ser encontrada em vários gêneros e a literatura de *testimonio* propriamente dita. Esta, no entanto, existe apenas no contexto da contra-história, da denúncia e da busca pela justiça. A verdade e a utilidade são, portanto, fundamentais na concepção de *testimonio* (SELIGMANN-SILVA; 2001; p. 125)

Outro estudo de referência sobre a literatura de testemunho é o realizado por Valeria de Marco (2004), no qual a autora distingue, como Seligmann-Silva também o faz, as narrativas de testemunho associadas à Shoah das registradas na América Latina.

Para de Marco (2004) o testemunho é o relato do contato do indivíduo com a violência de seu tempo, seja por eventos grandiosos, como as catástrofes, ou outro trauma desenvolvido de algum outro modo pessoal. O narrador, nesse caso, seria o indivíduo marginalizado que, na maioria dos casos, não possuiria o domínio da escrita documental para fazer o registro do próprio relato. Este seria confiado ao pesquisador, que ouviria o testemunho do narrador, selecionaria os momentos mais importantes e os escreveria para documentar e opor-se à versão do grupo social ao qual pertence o oprimido (do qual ele é porta-voz) contra a do opressor.

Entretanto, por mais que uma das formas de produção da literatura de testemunho seja a coleta e a edição das informações, características também da escrita de uma reportagem, a elaboração da literatura de testemunho e a do texto jornalístico são duas formas de escrita bastante diferentes, pois aquela é mais extensa, detalhada, dando profundidade ao fato narrado.

A literatura de testemunho, por isso, não deve ser considerada unicamente ficcional, pois afirma o compromisso do autor com a veracidade do relato. Tampouco deve ser confundida com a biografia, porque a intenção do registro do testemunho visa a obter um relato não de uma vida ímpar, mas de uma em que o contato com a violência e a opressão seja dividido pelas outras pessoas também constituintes do mesmo grupo.

Ao considerar o conto *A Confissão de Leontina*, de Lygia Fagundes Telles e as crônicas *Delírio número Um* e *Delírio número Dois*, de Eneida como narrativas de testemunho, será tomado como conceito-chave sobre a literatura de testemunho o trabalhado por de Marco (2004), onde ela considera, ao contrário de Seligmann-Silva (2001), não só mais de uma forma de escritura do testemunho além do relato da experiência traumática, como também a inclusão da ficcionalidade no relato, o então chamado “romance-testemunho ou o pseudo-testemunho” (DE MARCO; 2004; p. 47). Nele, a ficção e os recursos estruturais da narrativa literária são utilizados para recriar os eventos violentos, recorrendo a várias provas documentais e vários testemunhos, não apenas do relato de um único narrador.

Nas crônicas *Delírio número um* e *Delírio número dois*, de Eneida e no conto *A Confissão de Leontina*, de Lygia Fagundes Telles, podemos perceber, por exemplo, o que de Marco (2004) procura mostrar como a ficcionalidade do relato. As escritoras assumem, cada uma, a tentativa de transmitir ao seu leitor ou ao seu ouvinte a experiência traumática vivida por seu personagem, pois dentro da literatura de testemunho, Agamben (1942) afirma: “Não é o poema ou o canto que podem intervir para salvar o impossível testemunho: pelo contrário, se muito, é o testemunho que pode fundar a possibilidade do poema” (AGAMBEN; 1942; p. 45). Ou seja, a literatura apropria-se desses silêncios, dessas lacunas das narrativas do testemunho e procura utilizá-los como recursos estéticos.

Em Eneida, por exemplo, temos uma narradora em primeira pessoa nas duas crônicas a relatar o seu interesse em analisar os pés de pessoas desconhecidas. A narradora assim acredita que pode conhecê-las, saber suas histórias, seus destinos, a partir de suas observações sobre os pés daquelas.

O relato das crônicas assume o já mencionado “pacto autobiográfico” proposto por Lejeune (2008) a partir do momento em que informações de lugares reais são mencionados, como a rua Álvaro Alvim, onde se localizaria o café em que se encontrava a narradora quando ela começou a divagar sobre os pés dos transeuntes, ainda na primeira crônica, a Sala de Detidos da Polícia Central e o Pavilhão dos Primários, lugares estes em que, como se sabe, a escritora esteve, de fato, detida.

Essas informações dadas pela narrativa, contudo, não destituem o caráter ficcional da crônica eneidiana. Ao pensar na narradora das crônicas como uma *testis*, ou seja, uma sobrevivente das experiências traumáticas do cárcere e da tortura, a crônica de Eneida adquire alguns dos traços da literatura de testemunho apontados por Salgueiro (2012) como: a “sinceridade do relato”, o “desejo de justiça” – para que o sofrimento dela e o de suas companheiras jamais se repita novamente – a “vontade de resistência” da narradora, persistir em sua militância e em suas convicções para construir uma sociedade mais justa.

Por fim, há nas narrativas de Eneida “a apresentação de um evento coletivo”: ao narrar o que lhe aconteceu, a autora procurou também representar a história de suas colegas que não conseguiram, ou mesmo não resistiram, à experiência do cárcere durante um regime ditatorial. A literatura de testemunho, enfim, não permite que a memória do marginalizado seja esquecida e sua morte silenciada em benefício dos dispositivos de poder, que tanto se utilizam dessas pessoas para justificar sua serventia dentro do Estado, como reprimem violentamente a resistência oferecida por esses indivíduos.

Há também um outro aspecto importante para a análise das crônicas *Delírio número um e Delírio número dois*, de Eneida: a presença do trauma. Pode-se perceber que a narradora demora a dizer quando começou realmente seu interesse em estudar essa parte do corpo das outras pessoas. Várias vezes, ao longo de *Delírio número um*, ela se pergunta por que não consegue desvencilhar seu pensamento dos passos do lado de fora do café, como em: “Senti que delirava; quis sair daquele tumultuoso estado de espírito, lembrar coisas engraçadas, tentei recordar anedotas, pensei em sambas. O delírio continuava, sem que eu pudesse reagir”. (ENEIDA; 1989; p. 95).

Há uma série de divagações, aparentemente aleatórias da narradora até a crônica seguinte, onde finalmente ela parece ter encontrado o momento certo para falar sobre sua prisão e sobre a ligação dela aos ruídos dos passos das pessoas do lado de fora de sua cela, estabelecendo, com ela, uma ligação entre o seu mundo e o mundo exterior, ou mesmo entre a loucura e a lucidez, como mostra o excerto:

meus ouvidos aprenderam o ruído dos pés e dos tamancos. Não precisavam mais identifica-los; não me provocavam mais, como de início, a perturbação dos pés que andam, que marcham, que vão e vêm. Era capaz de saber o nome daquele que pisava o lajedo anunciando sua fome; conhecia bem todos os pisares. Meus tamancos eram irmãos de seus tamancos.

O tempo foi longo, tão longo que todos caminhávamos com o mesmo ritmo; nossas vozes tornaram-se parecidas. Aí comecei a sentir imperiosos desejos:

- Gostaria de ouvir a voz de uma criança...

- Como seria bom ver uma árvore...

Crianças e árvores: um outro mundo. (ENEIDA; 1989; p. 106 – 107)

Já em Lygia Fagundes Telles não há uma comprovação documental da existência de sua narradora, Leontina, mas a personagem, ao relatar sua experiência a uma ouvinte, usa de vários elementos para provar sua inocência ao narrar toda sua vida até o momento em que ela comete um crime. Ao resgatar sua infância e adolescência, a autora procura estabelecer um consenso entre o leitor e a personagem da narrativa, a fim de comovê-lo, de ganhar sua empatia para então justificar o seu crime como um ato de legítima defesa.

O “pacto autobiográfico” se estabelece com alguns dados sobre a vida de Leontina, como o nome da melhor amiga, Rubi, de seu grande amor, Rogério, da cidade em que Leontina nasceu, Olhos d’água. No entanto, o nome do homem que a personagem diz ter matado não aparece, tampouco o do jornal em que Leontina acusa por difamação.

Ainda assim, a ausência dessas informações não descaracteriza a narrativa como uma autoficção, pois, como afirma Azevedo: “Aqui tudo é ficção. Mas a encenação do eu levada a cabo na autoficção necessita do substrato referencial, ainda que ele próprio seja um ato

performático configurado no texto” (AZEVEDO; 2008; p. 38).

Assim, o narrador, no caso, Leontina, pode alterar a sequência dos fatos e dar relevância ao que ele considerar mais interessante para a construção de sua própria identidade dentro da narrativa. A personagem pretendia provar que agira por legítima defesa para essa ouvinte desconhecida. Por isso, precisava mostrar a quem lhe ouvia uma origem familiar sólida, amigos verdadeiros para comprovar seu caráter e relacionamentos amorosos estáveis, para afirmar sua moral. Esses fatores, não a notícia caluniosa do jornal, e nem o processo judicial, são importantes para essa narradora, que só pode contar com a própria versão para provar sua boa índole, como mostra-nos o início do conto:

Já contei esta história tantas vezes e ninguém quis me acreditar. Vou agora contar tudo especialmente para a senhora que se não pode ajudar pelo menos não fica me atormentando como os outros. É que eu não sou mesmo essa uma que toda gente diz. O jornal me chama de assassina ladrona e tem que até deu o meu retrato dizendo que eu era a Messalina da boca do lixo. Perguntei pro seu Armando o que era Messalina e ele respondeu que essa foi uma mulher muito à toa. (TELLES; 2010; p. 75)

A autoficção presente no conto de Lygia Fagundes Telles desestrutura, propositalmente, as fronteiras já tênues do conceito de “verdade”, como aponta Azevedo (2008): “a autoficção desestabiliza ainda mais a precária condição desse ‘eu’, (...) uma escrita de si na qual o pacto mimético se metamorfoseia ficcionalmente e a invenção de si se naturaliza como vivência cotidiana. O *verdadeiro* eu é duplamente considerado uma ficção” (AZEVEDO; 2008; p. 38).

O conto *A Confissão de Leontina*, desestabiliza, ainda mais, as já tênues fronteiras entre confissão, ficção e testemunho. Leontina, ao relatar toda sua vida, confessa-se a uma ouvinte, assume a culpa do delito, mas para justificar a arbitrariedade de sua punição, busca deixar o testemunho de sua experiência com a violência (e entenda-se violência aqui como: a miséria, a fome, o abandono, a exploração de sua mão-de-obra, a violência sexual e as torturas sofridas na prisão) para que seja feita justiça uma única vez e Leontina possa ser vista como ela realmente se enxerga: uma injustiçada. Ela busca, portanto, com seu relato, o “desejo de justiça” e a “vontade de “resistência”, vistas por Salgueiro (2012).

Há outras narrativas das autoras em que elas se utilizam dos recursos da literatura de testemunho e da autoficção. Em *Eneida*, por exemplo, a autora procura relatar, ao longo de sua obra, a sua experiência como militante, em especial durante os anos de 1930, não apenas narrando o que lhe aconteceu, mas também suas próprias convicções ideológicas. Uma de suas crônicas mais conhecidas é *Companheiras*, publicada em seu segundo livro, *Aruanda*

(1957).

Nela, por exemplo, há o relato do período em que a escritora esteve presa na *Casa de Detenção, Pavilhão dos Primários*. Na crônica esse tempo é estimado entre os anos de 1935 a 1938, mas Eneida foi presa várias vezes antes, desde 1932, quando entra para o Partido Comunista do Brasil. Nele, a autora declaradamente assume seu pensamento marxista e sua luta pelo socialismo. Por isso é perseguida pelo então Estado Novo, como mostra o seguinte trecho da crônica *Companheiras*:

Éramos vinte e cinco mulheres prêsas políticas numa sala da Casa de Detenção, Pavilhão dos Primários, 1935, 1936, 1937, 1938. Quem já esqueceu o sombrio fascismo do Estado Novo com seus crimes, perseguições, assassinatos, desaparecimentos, torturas? (ENEIDA; 1989; p. 131)

A crônica ilustra a repressão sofrida por um determinado grupo, o das militantes comunistas em um momento político específico vivido no país. O Estado Novo foi um regime de exceção governado por Getúlio Vargas entre os anos de 1937 a 1945. No texto é mostrado o cotidiano das vinte e cinco mulheres a dividir a cela com Eneida. A narrativa nos mostra a forma comunal em que elas dividiam suas lembranças felizes, como seus filhos, suas viagens, bem como suas tristezas, além do trabalho coletivo para bem receber as novas prisioneiras e manter a higiene do local.

Destaca-se na crônica a figura do preso político, do indivíduo privado de sua liberdade por seu pensamento ir de encontro ao do poder estatal. Ele torna-se, por isso, um infame. Ao refletir sobre o conceito foucaultiano de infâmia e trazê-lo para o contexto da América Latina, percebe-se que, na formação de sua literatura, foi dada uma ênfase constante sobre a voz dos personagens excluídos, seja para apresentá-los como heróis, pessoas plenas de dignidade e do bom caráter europeu, como *Peri*, de *O Guarani*, do escritor José de Alencar, seja para criticar o processo de povoamento do europeu, a exploração das terras e a escravidão, como no poema *Navio Negreiro*, de Castro Alves.

As razões para essa valorização de figuras como a do índio, do crioulo, do degredado, dentre outros, já estão inseridas na própria história da colonização violenta e cruel, sofrida pelos povos latino-americanos. Uma demonstração de resistência à cultura imposta pelas metrópoles europeias. Como afirma Ángel Rama:

Nascidas de uma violenta e drástica imposição colonizadora que cega; (...) nascidas da rica, variada, culta e popular, enérgica e deliciosa civilização hispânica no ápice de sua expansão universal; (...), as letras latino-americanas nunca se resignaram com suas origens e jamais se reconciliaram com seu passado ibérico. (RAMA; 2001; p. 239)

Em Eneida, portanto, vê-se o registro literário da resistência a um regime ditatorial graças à literatura de testemunho e por meio do texto crônica, gênero escolhido pela autora, que ainda era visto como uma narrativa menor. A crônica, enquanto gênero narrativo encontrou, naquele momento, o instante propício para sua produção, pois possuía uma estrutura narrativa favorável à escrita do testemunho de vários indivíduos que dividiram a mesma violência sofrida pela escritora Eneida, pois torna público o registro literário da narrativa do oprimido, sempre contrário e de caráter contestador do parecer oficial dos dispositivos de poder opressores. Como afirma de Marco:

é possível constatar a recorrência, em quase todos os trabalhos, de duas formulações sobre a relevância dessas obras que resgatam para o mundo das letras a “voz do outro, do subalterno”. Uma delas consiste na sustentação de que esses textos impõem a necessidade de repensar cânones literários e que, à diferença de muitos outros momentos semelhantes na história literária, agora o desafio é lançado pela periferia em relação ao centro e problematiza a história das importações literárias. Outra tese recorrente é a referente ao caráter “democrático” desse modo de composição do testemunho, uma vez que ele viabiliza a entrada das vozes de outras identidades, das vozes até então silenciadas, do texto produzido a partir de espaços externos ao poder constituído (DE MARCO; 2004; p. 48)

Já em relação aos contos de Lygia Fagundes Telles e o confronto de seus personagens contra os padrões morais impostos para reprimir a liberdade das minorias, pode-se usar como exemplo o conto *O Espartilho*, presente no livro *A Estrutura da Bolha de Sabão* (2010). No conto vê-se a (des)construção familiar de Ana Luísa, menina criada sob a rígida educação de sua avó, uma simpatizante do nazismo alemão.

O conflito da narrativa começa a partir das revelações sobre o passado obscuro de sua família, incluindo a verdadeira história de sua própria origem. A menina ficou órfã muito cedo, após um violento acidente de carro que matou seus pais. Ela passa a ser criada por sua avó paterna, que apresentava à neta uma história familiar repleta de glórias, de pessoas dignas e de um histórico irretocável. Mas o conto, narrado em primeira pessoa, já em seu início instiga o leitor a duvidar de toda essa boa origem familiar:

Tudo era harmonioso, sólido, verdadeiro. No princípio. As mulheres, principalmente as mortas do álbum, eram maravilhosas. Os homens, mais maravilhosos ainda, ah, difícil encontrar família mais perfeita. *A nossa família*, dizia a bela voz de contralto da minha avó. *Na nossa família*, frisava, lançando em redor olhares complacentes, lamentando os que não faziam parte do nosso clã. Uma orfãzinha como eu seria a última das órfãs se todas as noites não agradecesse a Deus por ter nascido no seio de uma família assim. (TELLES; 2010; p. 31)

Ana Luísa relata, portanto, suas próprias descobertas pessoais desde a infância, quando sua criada, Margarida, filha bastarda de um de seus tios, conta a Ana que sua mãe, Sarah

Ferensen, era judia e ela, portanto, também o era. A personagem, então, percebe viver uma vida falsa, que não lhe pertencia, pois sua própria avó a criara com uma educação ariana e ensinou-a a desprezar pessoas como sua mãe e, até mesmo, a si própria, por ter a marca de um estigma social desde o seu nascimento.

O relato de Ana Luísa é fictício, mas ilustra toda uma condição de sujeição feminina tanto no seio familiar como ao próprio corpo, representado pela repressão física do objeto que dá nome ao conto: o espartilho. Ainda que a narradora não seja real, é um registro artístico contrário a um comportamento histórico documentado, que reprimia a mulher impondo inúmeros padrões morais, sociais e estéticos: “o testemunho só decorre em virtude de um recorte de uma experiência histórica. O passado é referencial. O testemunho só vai se configurar se tiver fixado memória e se o narrador sentir necessidade de explicar o acontecimento” (SOUSA; 2012; p.68).

## 2. Breve perfil biográfico de Eneida e de Lygia Fagundes Telles e categorização das principais temáticas em *Aruanda* e *A Estrutura da Bolha de Sabão*

### 2.1. Eneida: Militância e Memória.

Eneida de Villas Boas Costa de Moraes nasceu no dia 23 de outubro de 1903, em Belém do Pará. Foi jornalista, cronista e militante do PCB durante os dois regimes ditatoriais vividos no Brasil no século XX (1930- 1945 e 1964 – 1985). Viveu em sua cidade natal até 1930, quando se mudou para o Rio de Janeiro e lá fixou residência até seu óbito, em 27 de abril de 1971. Lá, além de continuar trabalhando como jornalista, tornou-se uma participante ativa dos cenários político e cultural brasileiros.

A história de vida de Eneida confunde-se com o que seria essencial em sua produção literária e cresce com notoriedade por três aspectos centrais: pela sua visível militância política, pela sua atuação cultural no âmbito nacional e internacional e “enquanto mulher que transitou em espaços, à sua época, considerados redutos masculinos: a redação de jornais, a publicação de livros, a cédula partidária” (SANTOS; 2009; p.17).

Eneida fez de sua vida e de sua obra espaços para a quebra de antigos pré-conceitos relacionados à participação feminina em locais notoriamente masculinos naquele período. Em palavras da própria escritora na introdução de seu livro, *Banho de Cheiro*, publicado em 1962 : “Considero-me uma mulher profundamente feliz, sei o que sou porque cedo tomei posse de meu destino e pela estrada escolhida caminho sem desfalecimentos” (ENEIDA; 1989; p. 199)

Logo, analisar literariamente Eneida também é propor uma rediscussão sobre formas diferenciadas de registro histórico além do documental ; em especial os testemunhos. Nesse caso, especificamente, o recolhido a partir das memórias do pensamento militante que geraram as crônicas aqui consideradas, pois a autora fez de sua obra um registro narrativo não apenas de sua luta efetiva em prol de uma sociedade igualitária, mas também de sua própria renúncia individual, enquanto mulher e mãe, a favor de um bem maior e coletivo, que ia além do padrão imposto pela sociedade brasileira patriarcal sobre a figura feminina.

Por isso as crônicas de Eneida tem um caráter predominantemente memorialista, podem ser vistas como documentos que registram a representação do retrato da mulher transgressora, militante, que viveu sem culpas: condenou-se à vida solitária, passou por dificuldades para sobreviver, sentia saudade da infância e do passado feliz, lamentava-se do casamento mal-sucedido, a separação dos amigos e vivia exilada de sua terra natal.

Essa sucessão de fatos é norteadora da escrita das crônicas de Eneida para a reconstrução de suas memórias, as vivências e modificações do comportamento cotidiano das mulheres de seu tempo, que acenavam, naquele momento, para o processo de desconstrução/construção da representação feminina. Isso porque “[...] a literatura se apodera não só do passado, mas também dos documentos e das técnicas encarregados de manifestar a condição de conhecimento da disciplina histórica”. (CHARTIER ; 2009 ; p. 27)

As crônicas a compor o livro *Aruanda*, publicado em 1957, ora deixam revelar o longo e destacado histórico de engajamento político da escritora no que tange à participação feminina na economia, na política, nas legislações estatais, no mercado de trabalho, nas reivindicações sindicais em defesa da valorização da mão-de-obra feminina, além de questões como a própria vaidade feminina, conforme registra a crônica “Conversas de Mulher”, onde nem mesmo as cirurgias plásticas escapam do pensamento crítico de Eneida :

Não desaprovo essas operações nem nego às mulheres o direito de defender e conservar a beleza, mas depois dessa conversa pensei um pouco nas minhas rugas, pobres rugas que jamais serão desfeitas e que até aquele momento não tinham vivido um minuto sequer em minhas cogitações. (...).

As rugas de minha testa apareceram cedo. Depois li que elas são o prêmio concedido, a partir dos dezoito anos, às pessoas que costumam se preocupar com problemas seus e do mundo. Quantas preocupações tive, ainda menina com as definições, os problemas da Metafísica, os sentimentais e mesmo os políticos. Quantas rugas criei as poucas vezes que votei ? (ENEIDA ; 1989 ; p. 173 – 174)

Ao longo da produção da escritora há também o tema do ativismo das mulheres da década de 1930 e a prisão política daquelas vistas apenas como “um outro tipo de mulher”: as vítimas do “fascismo do Estado Novo”, momento até então desconhecido da maioria da população brasileira do governo varguista, mas relatado na crônica “Companheiras”: “Pobres mulheres jogadas numa prisão infecta, sem nenhum conforto. Maria pensava no chuveiro elétrico, Valentina ensinava literatura inglesa (como estudava e lia Valentina) e queríamos à viva força que Nise desse lições de Psicologia” (ENEIDA; 1989; p. 133)

Percebe-se também, ao ler as crônicas da escritora, a presença constante de uma intensa carga emotiva ao tematizar as reminiscências da sua infância e da sua juventude em Belém do Pará. Logo, essas lembranças mostram, em seus textos, a presença de um passado feliz, saudado pela narradora como algo perdido, mas guardado nas lembranças, como ocorre nas crônicas *Banho de Cheiro* e *Promessa em azul e branco*.

Contudo, apesar da construção idílica da Belém de outrora, a autora não deixa de realizar suas considerações críticas sobre os discursos sócio-históricos ao questionar, por

exemplo, a imposição de uma promessa religiosa feita pela avó para a melhoria da saúde de seu filho, pai de Eneida. A narrativa, então, desenvolve-se a partir das lembranças doces da infância da escritora, que entrava em conflito, no entanto, com o autoritarismo dentro da esfera familiar. Como se pode ver neste trecho da crônica:

Por quê? Por quê? Perguntei à minha mãe, sempre pronta a responder às minhas perguntas:

- Foi uma promessa. Seu pai andou mal, muito mal, quase morria e sua avó fez uma promessa a N. S<sup>a</sup> de Nazaré: se ele sarasse, se vivesse, você – que acabava de nascer – vestiria até os quinze anos, somente vestidos azul-claros e brancos.

- Até quinze anos? Então quer dizer que vou ficar assim, diferente de todas as meninas, até ficar velha?

(...)

-Escute, meu bem. Você é pequenina, mas tem muita razão de não ficar contente com a promessa de sua avó. Está naturalmente pensando que ela devia fazer promessas para cumpri-las pessoalmente e realizá-las. Também penso como você. Jamais devemos exigir dos outros aquilo que não queremos ou não podemos fazer nós mesmos. Tudo isso é certo, mas tenha paciência. Seu pai andou muito doente, muito mesmo, e que seria de você sem ele? Não é um bom pai, um bom amigo? Você gostaria que ele morresse? Sua avó é boa, lhe tem muito amor, queria que você crescesse com pai vivo. Ela é muito religiosa e não devemos contrariá-la.

(...)

Falou mais, falou muito, porque minha mãe tinha o dom de falar envolvendo-me em esperanças e sonhos. (ENEIDA; 1989; p. 31 – 33)

Logo, nas crônicas eneidianas presentes, especialmente, em *Aruanda* (1957), as memórias remetem às experiências adquiridas, porém ligadas à vivência presente da narradora que consegue, através de sua voz, representar o uníssono “do grito doloroso daquelas que ousaram denunciar as iniquidades sofridas” (Maluf & Mott. In: Novais; 1998; p. 370); ou quando simplesmente resgata histórias de mulheres que se dividem entre o lar e o trabalho, entre a casa e a rua, entre ser a mãe e a trabalhadora assalariada, sem necessariamente abrirem mão de suas crenças, costumes e ideologias, como a personagem Sabá, da crônica *Banho de Cheiro*, também presente no livro *Aruanda*:

Sabá vendendo banhos miraculosos no Mercado; Sabá evitando desgraças, abençoando com ervas os amôres, fortalecendo com plantas lares quase arruinados. Sabá amansando, colaborando, construindo. Homens com tabuleiros gritando “chêro chêroso”, balões subindo aos céus sem constituírem perigo, fogueiras crepitando, banho de cheiro fervendo, castanhas pulando quentes do meio do fogo, munguzá em cuias, famílias crescendo, as festas caipiras, os ramos de jasmim e os Boi-Bumbá vindo para a porta de nossa casa pedindo licença para entrar. (ENEIDA; 1989; p. 75)

Não se deve, contudo, restringir as crônicas de Eneida apenas ao registro histórico. A escritora, apesar de, em vários momentos, usar de sua própria vida como matéria-prima para

seus escritos, não deixa de usar recursos literários e, até mesmo, acrescentar informações nem sempre condizentes com sua biografia. Como afirma a professora Eunice dos Santos: “Eneida esbarra em histórias reais capazes de se transformarem em obra de arte. Para isso, ela extrai dos fatos um mundo inesperado de emoções, isto é, extrai algo de que a Literatura precisa para se manifestar.” (SANTOS; 1994; p. 08). Eneida, por isso, imprime em suas narrativas sentimentos como o sofrimento, ao retratar o cárcere e a saudade, manifestada principalmente pelo sentimento nostálgico ao tomar seus textos quando fala sobre sua infância na Belém de outrora.

## 2.2. As crônicas de Eneida enquanto Narrativas de Resistência

Alfredo Bosi (2002), em seu livro *Literatura e Resistência*, problematiza a categorização da “narrativa de resistência” já a partir de seu nome, pois “narrativa” e “resistência” pertencem a campos de conhecimento distintos: este ao da ética, aquele ao da estética. O primeiro pertenceria ao plano da intuição e o segundo ao da razão, tornando-se aparentemente impossível, portanto, a conciliação entre os dois.

No entanto, como os limites entre os conhecimentos humanos são extremamente sinuosos, há uma relação entre essas duas categorias a partir do momento em que a resistência surge na narrativa, para Bosi (2002) em dois momentos: quando ela se dá como tema e quando ela está presente na narrativa ainda que esta não seja o foco, no caso estaria subjacente ao texto.

Sendo assim, para o autor, além da temática, há outro elemento fundamental para a construção de uma narrativa de resistência: o narrador. Como podemos ver no trecho: “A translação de sentido da esfera ética para a estética é possível, (...), quando o narrador se põe a explorar uma força catalisadora da vida em sociedade: os seus valores” (BOSI; 2002; p. 120).

O uso do termo *resistência* começou a ser utilizado para categorizar o tema de algumas narrativas, de acordo com Bosi (2002), entre os anos de 1930 e 1950, momento em que havia uma mobilização mundial das artes, principalmente na Europa, contra os regimes totalitários fascista italiano, e nazista alemão, além das ditaduras militares portuguesa e espanhola, extensões dos regimes de Mussolini e Hitler.

As obras, em especial as literárias, tematizavam a liberdade e a luta, até mesmo armada, para conquistá-la. O intuito dessas obras era a politização do seu leitor que, ao tomar conhecimento das injustiças e das barbaridades cometidas por esses regimes autoritários, iria

integrar-se também à luta por uma sociedade mais justa. Como afirma Alfredo Bosi: “A escrita ficcional teria passado a ser uma variante e, não raro, uma transição do discurso político ou da linguagem oral, de preferência popular” (BOSI; 2002; p.126).

O segundo modo em que a resistência surgiria dentro da narrativa, de acordo com Bosi (2002), é quando o texto a apresenta de forma imanente: ela não é, como nas narrativas do pós-guerra, por exemplo, o foco principal da literatura, mas o fato de ela não estar no centro da temática não a impossibilita de estar presente como uma temática paralela, ou adjuvante, à principal.

Essa é a concepção que utilizamos para analisar as crônicas de Eneida, pois mesmo em seus textos de rememoração da infância, por exemplo, vê-se sempre a contestação de valores. A narradora de seus textos está em constante conflito com sua realidade, ora critica as desigualdades sociais, ora lamenta a perda das tradições da Belém antiga por conta de seu processo de urbanização.

A resistência imanente também surge, por exemplo, na narrativa de Eneida quando temos a escritora, falando especificamente em *Aruanda*, a desvelar as relações de autoritarismo, de conflitos entre gerações, da autonomia da mulher em uma sociedade essencialmente patriarcalista, a exemplo da crônica *Promessa em Azul e Branco*:

Menina criada sem medo, me ensinaram muito cedo que chorar é uma covardia e, além do ensinamento, havia um soneto de meu avô, dizendo: “porque um soldado não chora/ venham os maltratos embora/ seu peito dilacerar.” (...). Para não ouvi-lo engolíamos lágrimas, nunca chorávamos, nunca choramos; antes da lágrima nascer, nós mesmos começávamos a repetir: “porque um soldado não chora”... (ENEIDA; 1989; p.32)

A lembrança da escritora nessa crônica mostra que a resistência, presente em sua narrativa, vai além de sua vinculação política, atingindo vários outros pontos de tensão existentes nas relações de poder, como as da esfera familiar. Eneida realiza, assim, o que havia dito Bosi: “A escrita resistente (...) decorre de um *a priori* ético, um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já se pôs em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes”. (BOSI; 2002; p.130)

No caso das crônicas escolhidas para a análise nesta pesquisa, *Delírio número um* e *Delírio número dois* podemos considerar, a partir da classificação de Bosi (2002) que a resistência surge de forma imanente na primeira e como tema na segunda, pois a reflexão realizada por Eneida no primeiro texto leva o leitor a refletir, a partir da metáfora dos “pés em trânsito” (ENEIDA; 1989; p. 88).

Essa é uma crônica que visa uma politização de quem a lê, pois, ao final, a autora deixa a entender que seus pensamentos jamais iriam esquecer a “multidão de pés que carregam homens e seus destinos” (ENEIDA; 1989; p.98). Eneida, a partir dessa divagação, sai de sua zona do conforto e, como uma observadora, posiciona-se do lado de fora da vida daquelas pessoas anônimas para pensar sobre a vida, ou melhor, sobre os caminhos já percorridos por aqueles passos e a luta (a resistência) dos mesmos em continuar a caminhar:

Sim, sim, como agirá aquele homem de sapatos rotos? Suas mãos de unhas sujas e veias grossas estariam sempre estendidas. Saberiam acariciar? Teriam algum dia passado de leve nos cabelos de uma criança?

Como pensará a cabeça daqueles pés? Julgará o mundo apenas um lugar próprio para se pedir esmolas ou foi levado a isso pelo desemprego forçado, pela falta de trabalho, pelas vicissitudes? Por que não reagiu? (ENEIDA; 1989; p. 94)

Já em *Delírio número dois*, apesar de haver uma menção explícita ao cárcere da escritora, a narrativa não assume uma postura político-partidária, mas traz o relato de um testemunho de uma violência que não pode ser descrita e nem narrada, pois, como já foi visto, pertence a uma vivência intraduzível pela linguagem. Sobre esse aspecto da narrativa de resistência, afirma Bosi: “A escrita resistente não resgata apenas o que foi dito uma só vez no passado distante e que, não raro, foi ouvido por uma única testemunha, (...). Também o que é calado no curso da conversação banal, por medo, angústia ou pudor”. (BOSI; 2002; p. 134-135)

### 2.2.1. Sobre *Aruanda* e suas memórias

O próprio nome da obra, *Aruanda* (1957), é bastante significativo quando se pensa na relação entre o título e o conteúdo das crônicas. Nas referências religiosas, *Aruanda* é o nome dado a um local reservado para espíritos trabalhadores da Umbanda, que já alcançaram uma maior evolução e agora continuam trabalhando como intermediários entre os planos físico e espiritual, em nome do bem e da caridade. *Aruanda* é uma parte do plano espiritual que pode acolher a todos os espíritos que lutam em prol do bem<sup>5</sup>.

Semelhantemente, e com um claro teor nostálgico a evidenciar a ânsia de conquistar, ou mesmo alcançar, um lugar aprazível, de paz e de bem, é que Eneida inicia parte do prefácio da primeira edição do livro. A autora relata o seu primeiro contato com a palavra *Aruanda* e a reminiscência que a palavra lhe trouxera, “evocando lembranças, saudades, passado, distante

<sup>5</sup> <http://www.linguee.com.br/portugues-ingles/traducao/aruanda.html>, pesquisado em 29 de junho de 2011.

do país, tempos idos, infância, mocidade, vida vivida” (ENEIDA; 1989; p. 23). Nesse desvelamento de emoções, *Aruanda* seria o

[...] país que sempre trazemos dentro de nós, país de Liberdade e de Paz, país sem desigualdade nem ódios, sem injustiças ou crueldades, país do amor sonhado por todos os homens. Aquele que carregamos como uma arma ou uma jóia tão brilhante, pois foi por nós construído, vivido, criado e é por nós defendido. (ENEIDA; 1989; p. 26)

Por isso, a partir de suas memorações, a escritora em suas crônicas mostrará ao leitor sua *Aruanda* ao buscar detalhes de um momento vivido, como a lembrança dos transeuntes da rua em que morava, a Benjamin Constant, o preparo do banho de cheiro no dia de São João, a memória afetiva da autora por cada árvore em que subia ou brincava ao redor.

Para esse constante recordar em busca de uma nova vivência do passado, ou mesmo o lembrar com o intuito de repensar o seu presente, Eneida não escolheria aleatoriamente um gênero literário, preferindo a crônica para lançar seus três mais famosos livros: *Cão da Madrugada* (1954), *Aruanda* (1957) e *Banho de Cheiro* (1962).

Eneida foi cronista de dois jornais entre os anos de 1951 a 1954: *Diário de Notícias* e *Diário Carioca*. Esse período é importante para este trabalho, pois foi com a coletânea de alguns de seus textos produzidos para estes jornais que a autora lançou uma de suas principais obras, o primeiro de uma série de três livros autobiográficos, como afirma Alvarez (2004), *Cão da Madrugada* (1954).

O livro que lança em seguida, *Aruanda* (1957), foi o primeiro com crônicas pensadas para a publicação de um livro com o intuito de afirmar sua intenção como escritora: contar histórias como os contadores de história de sua infância em Belém. Sua linguagem simples e suas lembranças transportam o leitor para um passado, uma Belém de outrora que ressignifica seu caráter poético com a chegada da modernidade e perde a prática generalizada da contação de histórias, de suas brincadeiras de rua, de seus quintais sem cerca e torna seus moradores mais introspectivos e egoístas. Conforme Vânia Alvarez:

A cronista mergulha na memória para restaurar o lirismo perdido no contato entre a cidade grande e a vida moderna. A voz da escritora seria a voz da mulher simples, que “pode não ter nenhum valor e se tornar inexpressiva no mundo das coisas”, mas que mesmo assim insistiria em manifestar-se. (ALVAREZ; 2004; p. 38)

Nesse sentido, Eneida traz, como recurso estético de sua narrativa, o narrador declarado em vias de extinção por Walter Benjamin. A escritora procura colocar em sua

crônica as marcas da oralidade para fazer com que o leitor retome a forma como se contavam histórias antes da chegada da vida moderna, o modo como os antigos trocavam experiências. Segundo Benjamin: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. (BENJAMIN; 2011; p. 198)

A escolha da crônica, por Eneida, traz ao leitor a possibilidade de realizar uma leitura carregada de subjetividade, na qual a cronista, em seus textos, compartilha com o leitor a lembrança de suas experiências, tornando a leitura destes um ato de cumplicidade entre a escritora e o leitor.

As crônicas partilharão as lembranças da autora com seus leitores, dividirão, a cada leitura, angústias e conflitos de Eneida, reviverão a sua Belém antiga, a infância da escritora na Benjamin Constant, sua militância política, seus questionamentos enquanto escritora e sua prisão com mais 25 presas políticas. Realizam o exercício do ato de narrar teorizado por Benjamin: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” (BENJAMIN; 2011; p. 201)

Para exemplificar melhor essa relação de cumplicidade entre as crônicas de Eneida e seus leitores é interessante mostrar, resumidamente, o enredo das crônicas que compõem o livro a ser estudado neste trabalho, *Aruanda* (1957).

- *Promessa em Azul e Branco*: mostra Eneida, ainda criança, a usar apenas vestidos azuis e brancos até os seus 15 anos para pagar uma promessa feita por sua avó pela melhora da saúde de seu filho, pai da escritora.
- *Tanta Gente*: narra outro momento da infância da escritora em Belém do Pará. Dessa vez ela observa os loucos que andavam pela rua em que costumava brincar quando menina.
- *Muitas árvores*: a narradora ainda mostra outro episódio de sua infância vivido em sua cidade natal. Nessa crônica ela nos apresenta, com notório saudosismo, a rua onde vivia, a Benjamin Constant e suas lembranças de quando brincava lá, além de seu afeto pelas árvores, especialmente as frutíferas.
- *Amiga, companheira*: Mantendo o tom saudosista de suas crônicas, Eneida apresenta ao leitor sua mãe, mulher que sempre será referência de sabedoria e bondade para a escritora.

- *Seu Lima*: Eneida ainda lembra personagens de sua infância nesta crônica, ao apresentar ao leitor o Seu Lima, homem pacato e calado, amigo do pai da escritora e que virou, para ela, o símbolo das pessoas que não sabem lutar para defender suas opiniões.
- *Banho de Cheiro*: Esta crônica mostra ao leitor uma tradição muito querida por Eneida da Belém antiga: o banho de cheiro tomado no dia de São João, bem como toda a atmosfera de alegria das festas juninas, com suas cores, cheiros, sabores e brincadeiras.
- *A Revolução de 1930*: Essa é a crônica em que Eneida começa a narrar sua juventude, na qual, um de seus acontecimentos mais marcantes é a prisão de seu irmão mais velho e o início da tomada de posicionamento político da escritora.
- *Delírio número um*: nessa narrativa o leitor acompanha as reflexões de Eneida, já adulta, em um café a observar os passos dos transeuntes da rua Álvaro Alvim e também toma conhecimento, de forma mais evidente, da preocupação da escritora com os menos favorecidos.
- *Delírio número dois*: essa crônica ainda permanece na observação dos passos, mas dá um enfoque especial a um momento ainda não relatado por Eneida em seu livro: é neste momento em que ela narra uma situação vivida quando esteve presa no Pavilhão dos Primários por subversão.
- *Capítulo dos relógios*: nesse texto a autora nos mostra a história de dois relógios muito importantes em sua vida: Fouzinho, seu relógio que vivia atrasado e o relógio a marcar a passagem do tempo dentro do cárcere, quando a escritora dividia horas de aflição com outra mulher a perguntar continuamente as horas.
- *Pé de Cachimbo*: nessa crônica o saudosismo da escritora retorna ao narrar seu dia de domingo longe da família e de sua cidade natal.
- *Companheiras*: Essa narrativa mostra mais um momento da prisão da escritora no Pavilhão dos Primários. Dessa vez a escritora preocupa-se em expor o sofrimento dela e de mais 25 presas políticas da ditadura varguista. O título da crônica, por si só, já traz um duplo significado: tanto a denominação dada aos membros do partido comunista, perseguidos naquele período, como Eneida, quanto uma forma carinhosa de tratamento, pois uma havia encontrado na amizade, no companheirismo das outras, forças para resistir e lutar.
- *Clocló entre oceanos, mares e rios*: Eneida ainda procura dedicar, nesse texto, além de suas companheiras de cela e de sua mãe, uma referência especial a outra mulher forte e muito importante em sua vida, sua secretária do lar e grande amiga, Clocló.

- *Amigo maior*: essa crônica é dedicada a um grande amigo da escritora, que não está nominado no texto, mas a ele dedica um elogio à amizade e à cumplicidade entre colegas.
- *Insônia*: nesse texto Eneida narra uma noite de insônia em que passou a observar a movimentação de sua rua até o alvorecer. Suas considerações sobre a agitação daquele momento tornam-se uma reflexão sobre o seu próprio ofício como cronista, pois deveria escrever uma crônica sobre cavalos a pedido do diretor de uma revista.
- *Conversas de mulher*: nesse texto Eneida reflete sobre o mundo feminino e a busca pela juventude eterna de algumas mulheres a partir de uma conversa com uma amiga sobre cirurgias plásticas.
- *Argumento para um filme*: na penúltima crônica do livro, Eneida fornece ao leitor, a partir de uma tão conhecida reclamação do alto custo de vida brasileiro, um enredo para um filme, mas adverte, ao final, que espera dele um final diferente do conformismo cotidiano e das reclamações que existem, mas nada modificam.
- *Meu amigo José*: a última crônica do livro mostra a relação de afeto entre Eneida e seu gato, José. A crônica, aparentemente inocente a narrar a amizade entre um ser humano e um felino, ocorre sob o pano de fundo cruel da repressão militar, em que as amizades entre homens era um ato extremamente arriscado.

### 2.3. Lygia Fagundes Telles: Breve Biografia

Lygia Fagundes Telles é uma das escritoras de textos em prosa de maior reconhecimento no Brasil. Nasceu em São Paulo, no dia 19 de abril de 1923, é a quarta filha de Durval de Azevedo Fagundes, advogado, e de Maria do Rosário Silva Jardim de Moura Azevedo, a Zazita, pianista.

Passou a maior parte da infância morando no interior do estado, pois seu pai era promotor público e atuava em pequenas cidades. Foi criada ouvindo histórias contadas por suas pajens, por isso pode-se dizer que o início do seu interesse por narrativas (especialmente as de terror) começa nesse momento:

Eu sempre digo que comecei a escrever antes de saber escrever. Não é charminho de escritor, não. Falo assim porque antes de ser alfabetizada eu já contava histórias. Eram histórias que eu ouvia das minhas pajens. Essas pajens eram moças desgarradas que minha mãe arrebanhava. Eu gostava disso, uma coisa meio medieval, de princesa, ter pajem. (TELLES; 1998)

A escritora lança seu primeiro livro, *Porão e Sobrado*, em 1938, antes de ingressar na

Universidade de São Paulo, de onde sai formada em Direito e em Educação Física. Foi durante esse momento de formação acadêmica que manifestou seu desejo de dedicar-se à literatura, recebendo apoio de novos e notórios amigos como Carlos Drummond de Andrade e Erico Veríssimo.

Seu primeiro livro oficial foi lançado quando ainda tinha 21 anos de idade, *Praia Viva*, em 1944. Nele, Lygia Fagundes Telles já se apresentava como uma escrita madura e promissora. Além dele, a escritora publica o de contos, *O Cacto Vermelho* (1949), mas consegue o reconhecimento definitivo da crítica literária brasileira com o lançamento do seu primeiro romance, *Ciranda de Pedra*, em 1954.

Após esse lançamento, a escritora casa-se com o jurista Goffredo da Silva Telles Jr., do qual adota o sobrenome e o usa até os dias atuais, mesmo após o divórcio. É com seu primeiro marido que Lygia F. Telles engravida de seu único filho, Goffredo da Silva Telles Neto.

Além de *Porão e Sobrado* (1938) e *Praia Viva* (1944) há outras obras de Lygia Fagundes Telles, dentre elas pode-se destacar: o livro de contos *Histórias do desencontro* (1958), o romance *Verão no Aquário* (1963), os também livros de contos *Histórias Escolhidas* (1964) e *O Jardim Selvagem* (1965), além de *Trilogia da Confissão*, publicado em *Os 18 Melhores Contos do Brasil* (1968).

Já em seu momento áureo como escritora, recebe prêmios – nacionais e internacionais – com o romance *As meninas* (1973), ganhador do prêmio Jabuti e *Antes do Baile Verde* (1970), que recebeu o Primeiro Prêmio no Concurso Internacional de Escritoras, na França.

Afrânio Coutinho (1996), ao falar sobre a prosa de Lygia Fagundes Telles, considera-a como pertencente a uma linha intimista da ficção brasileira predominante entre grandes escritoras dos anos de 70 e 80, como a própria Lygia F. Telles e Nelida Piñon. Nas narrativas destas escritoras, assim como nas de outros escritores a elas contemporâneos, há o acompanhamento de algumas características da literatura do chamado pós-modernismo, como a “ênfase no cotidiano e a utilização da mídia jornalística (...), o questionamento da lógica racionalista e da estrutura linear da narrativa (...), e a acentuação da fragmentação do texto e da polifonia de vozes” (COUTINHO; 1996; p. 239).

No entanto, como percebe Castello (2004) ao também comentar sobre a obra da escritora, há na prosa lygiana, outros aspectos que a tornam singular, como se pode ver no seguinte excerto:

Lygia Fagundes Telles provém da narrativa tradicional para recursos renovadores. Mas desde o início trabalha a linguagem, com solução própria de estilo e ritmo. E como estrutura, seu canto nem sempre é o desenrolar de uma história. Caminha

também para a apreensão de um estado moral, afetivo, psicológico ou para uma situação determinada, para onde refluem, enquanto é aguardado, as implicações anteriores. Seus contos, (...), tanto se fazem claros quanto vagos e neste último caso o desfecho não é essencial, ficando a cargo do leitor as conjecturas possíveis. Finalmente, às vezes não distingue os limites entre crônica e conto, quando ambos são de conteúdo episódico-ocasional, mas favoráveis à reflexão ou divagação. (CASTELLO; 2004; p.473)

Lygia F. Telles acompanha a tendência de escrita proposta pela geração posterior à modernista de 1922, a chamada geração de 1945. Ainda quando fazia o curso de Direito conhece Decio de Almeida Prado, Antonio Candido e Paulo Emilio Salles Gomes, este, por sinal, viria a ser seu segundo marido. Junto a eles, a escritora integra a revista de arte *Clima*, a qual teve sua primeira publicação em 1941. Mas, apesar de acompanhar as inovações artísticas daquele período, estabelece em sua obra desde muito cedo, as temáticas e a forma de escrita que a tornariam, logo em suas primeiras publicações, uma respeitável escritora, como afirma Massaud Moisés sobre a produção da autora:

prefere [Lygia F. Telles] a ‘arte do desencontro’, (...). O cotidiano oferece-lhe a situação, o objeto ou a personagem, que revela destinos malogrados, a incomunicabilidade dos seres, a ambiguidade das relações humanas, o absurdo. O estilo fluente, mal restando as ondas de emotividade com que a ficcionista recorta seus mundos de microscópio, serve adequadamente ao projeto narrativo (...). Um realismo que se diria de uma pessoa apaixonada, a detectar os traços mais distintivos de sua contemporaneidade. É possível dizer que, ao menos em parte, daí vem o seu prestígio: o leitor, reconhecendo-se em sua ficção, adere imediatamente ao relato, ainda quando o pormenor fantástico lhe sugira espaços além de sua visão, ou mesmo imaginação. (MOISÉS; 2001; p.373 – 374)

As formas de apresentação de seus textos, em geral, variam do relato intimista, como no livro *A Disciplina do Amor* (1980), um livro de pequenos fragmentos biográficos da escritora, ao relato de outro indivíduo, desta vez fictício, como no conto a ser analisado posteriormente, *A Confissão de Leontina*.

Ainda sobre os temas levantados pela escritora em sua obra, pode-se citar a presença do fantástico em muitas de suas narrativas. Como, por exemplo, as presentes no livro *Seminário de Ratos* (1977) e uma constante produção de narrativas de finais ambíguos, onde há um eterno conflito do ser humano em desencontro entre suas vontades e as possibilidades de realização de seus desejos levando-os, na maioria dos casos, a práticas transgressoras, como a personagem do conto a ser analisado neste trabalho, Leontina.

Em posfácio à edição mais recente de *Seminário de Ratos* (1977), uma reedição da Companhia das Letras, José Castello faz o seguinte comentário sobre a prosa lygiana:

Desde os primeiros rascunhos, Lygia Fagundes Telles tem consciência do laços arbitrários e invisíveis que atam a experiência humana. Escrever, para ela, é manipular esses nós, que ali estão não tanto para amarrar, mas para perverter e desestabilizar os rumos da vida comum, Lygia é uma escritora que trabalha com mistérios e com pequenas revelações. (CASTELLO 2009; p. 170)

Fabio Lucas, em seu ensaio sobre a obra de Lygia Fagundes Telles, intitulado “A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles”, faz a seguinte consideração do ser humano ao ser representado nos contos da autora. Para ele “O ser humano, nos contos de LFT, mostra-se intimado tanto pela morte, quanto pela realização do seu desejo. (...). o público, por sua vez, aprecia contemplar aquilo que a si mesmo proíbe” (LUCAS; 1990; p. 69).

Estabelecem-se na narrativa lygiana, especificamente no conto, portanto, a partir desse conflito entre a vontade e a realização do desejo da personagem, os efeitos que, segundo Lamas (2002) caracterizam a contística de Lygia Fagundes Telles: “brevidade, totalidade e intensidade” (LAMAS; 2002; p.83). Seus contos são marcados pela tensão da personagem em função de um conflito, no caso de Leontina, por exemplo, vemos o desafio da personagem em defender sua inocência a uma ouvinte, por mais que as evidências do crime pelo qual foi acusada fossem mais fortes do que seu depoimento.

Ao pensar no título da obra em que se encontra a narrativa a ser analisada nesta pesquisa – *A Estrutura da Bolha de Sabão* – e nos contos nela contidos, pode-se pensar na problematização de situações do cotidiano humano, especialmente o urbano, como o racismo em *A Medalha*, a opressão familiar e a libertação feminina graças à aquisição do conhecimento em *O Espartilho*, o abandono social e a violência em *A Confissão de Leontina*.

Esses três, dos nove contos que compõem a obra, por exemplo, mostram recriações de situações próximas ao cotidiano do leitor. Levam o leitor a pensar, enquanto lê os contos citados, que a realidade pode fazer um indivíduo questionar o modo em que práticas e situações, para nós, atualmente, tão absurdas, puderam (ou podem) existir em algum momento da história da humanidade.

Na apresentação do livro *Mistérios*, Fabio Lucas faz a seguinte consideração sobre os contos da autora: “Lygia Fagundes Telles tem a arte de construir situações humanas, (...), plenas de expectativas, mas quase sempre atingidas de modo dramático pelo desencontro. Há um determinismo cruel a condenar as suas criaturas ao insucesso.” (LUCAS; 1998; p. 64)

Por essa relação com o desencontro, podemos perceber que os contos da autora neste livro trabalham a relação do ser humano entre a tentativa de controle de suas vontades e realizações de desejos e o desencontro dela com a própria realidade, imprevisível e

incontrolável.

Por isso, logo na apresentação do livro *A Estrutura da Bolha de Sabão*, há uma breve explicação da autora sobre o conto que o nomeia: em uma conversa informal a escritora toma conhecimento de um estudo científico sobre a estrutura das bolhas de sabão. Essa tentativa de controle do homem sobre uma forma, para Lygia, incontrolável, a fez escrever um conto sobre um triângulo amoroso. Pois, como afirma a própria autora e percebe-se durante a leitura do conto, que o amor e a própria vida, são como uma bolha de sabão: belos e reais por sua imprevisibilidade, mas alheios ao controle do homem.

### **2.3.1. A Narrativa Pós-Moderna em *A Estrutura da Bolha de Sabão***

Como já foi dito anteriormente, Coutinho (1999) considera que a obra de Lygia Fagundes Telles acompanha a nova narrativa suscitada pelo movimento modernista iniciado em 1922. Em especial a dos escritores da chamada geração de 45. Estes, para Coutinho (1999), são “citados pela crítica européia e norte-americana como próceres do pós-modernismo brasileiro” (COUTINHO; 1999; p. 238).

Esse termo, o pós-modernismo, tão recorrente para designar os movimentos artísticos contemporâneos, para Linda Hutcheon (1991), ao negar uma série de aspectos tradicionais artísticos, afirma-se ao lançar outros conceitos às artes para, logo em seguida, negá-los todos. O pós-modernismo, portanto, subverte-se em favor de sua própria recriação.

Como no Brasil já havia uma movimentação artística propícia devido às bases deixadas pelo Modernismo que, ao negar a absorção irrestrita das culturas europeia e norte-americana, propõe para as artes brasileiras um “processo de assimilação seletiva, de um lado se expurgava a tradição autoritária, de teor colonialista e centralizador, de outro se valorizava a tradição popular e regional em suas múltiplas facetas” (COUTINHO; 1999; p.237).

O pós-modernismo, em especial nas décadas de 70 e 80, surge já com uma produção sólida, mais expressiva e com características próprias amplamente utilizadas por vários escritores e escritoras desse período. Características como as que foram apontadas por Hutcheon como as mais representativas da pós-modernidade: “descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização e antitotalização” (HUTCHEON; 1991; p. 19)

A narrativa característica do pós-modernismo, portanto, sugere ao negar o padrão uma reflexão crítica acerca do que foi feito no passado. Para Hutcheon (1947) essa proposição ocorre em consequência do capitalismo e da cultura de massa, com o intuito de afirmar a

diferença e a pluralidade de realidades existentes na pós-modernidade, ainda que se queira massificá-la.

O livro *A Estrutura da Bolha de Sabão*, por exemplo, foi publicado no Brasil em 1978 e se intitulava *Filhos Pródigos*. Ao ser traduzido para a língua francesa, em 1986, recebe o título *La structure de la bulle de savon* que é adotado em língua portuguesa com a republicação do livro em 1991.

Trata-se de uma antologia de contos de Lygia Fagundes Telles já publicados em outros momentos da produção da autora. Estes têm como ponto comum entre si “a unidade, o fluxo do real e do irreal, que aparece com intensidade, os acasos, os imprevistos e os grãos de loucura da vida”<sup>6</sup> (Moutinho *apud* LAMAS; 2002; p. 73). Sobre o livro afirma Lamas:

A autora diz que reescreveu *A Estrutura da bolha de sabão* num momento difícil, após a morte de seu segundo marido, a pedido de seu amigo Ricardo Ramos, que abriria sua nova editora. Ela confessa que o trabalho ajudou muito neste momento de depressão. O título original *Filhos Pródigos*, foi dado justamente porque se sentiu como um pastor que reúne suas ovelhas. (LAMAS; 2002; p. 74)

*A Estrutura da Bolha de Sabão*, então, reúne oito contos, todos ligados entre si pela intensidade narrativa e pelo fluxo de linguagem, segundo Lamas (2002). São eles: *A Medalha*, *A Testemunha*, *O Espartilho*, *A Fuga*, *A Confissão de Leontina*, *Missa do Galo (Variações sobre o mesmo Tema)*, *Gaby* e *A Estrutura da Bolha de Sabão*.

O que chama a atenção neles é, justamente, a pluralidade de narradores: são personagens ex-cêntricos, estão fora dos padrões sociais e artísticos, seus atos desafiam os dispositivos sociais de poder e até mesmo a conduta e a moral social. Em *A Testemunha*, por exemplo, Miguel assassina friamente seu amigo Rolf para que este, a única testemunha de seus acessos de loucura, não possa relatá-los, assim Miguel nunca precisaria se responsabilizar por eles ou mesmo reconhecer um possível problema de natureza psicológica.

No conto que será analisado neste trabalho, especificamente, *A Confissão de Leontina*, há uma personagem que, ao transgredir, questiona toda uma conduta conivente com a exploração sexual feminina. Além disso, também traz à tona uma realidade social excludente e um sistema de punição seletivo que, ao ignorar os atos ilegais de indivíduos com maior poder aquisitivo, procura aplicar penas exemplares aos delitos praticados por pessoas financeiramente desfavorecidas. Sobre essa perspectiva do excluído presente no conto, Alfredo Bosi, no posfácio da última republicação d’*A Estrutura da Bolha de Sabão*, afirma:

---

<sup>6</sup> MOUTINHO, José Aderaldo Nogueira. [Comentário na orelha da obra] In: TELLES, Lygia Fagundes. *A Estrutura da Bolha de Sabão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Leontina já fora chamada, pela crônica policial de *bas-fond*, ladrona e assassina e, o que mais a revoltou, de messalina da boca do lixo. A sua confissão feita no cárcere é um roteiro pungente da marginalidade urbana, no caso ainda mais degradado por ser mulher e prostituta a narradora da própria vida. (BOSI; 2010; p. 170 – 171)

Enfim, há nessa obra uma junção de personagens marginais ou, como denomina Hutcheon (1947): ex-cêntricos. Ao apresentar em uma narrativa a voz de personagens externos ao que é “normal” ou “aceitável” em um determinado meio social, a literatura obriga esse meio a se pôr em discurso, desmistifica o mito da igualdade (ou da busca dela) ao mostrar que a cada indivíduo cabe-lhe um julgamento diferente, por isso a necessidade de reavaliação, como afirma Hutcheon: “(...) a partir da perspectiva descentralizada, o “marginal” e aquilo que vou chamar de “ex-cêntrico” assumem uma nova importância (...) de que na verdade nossa cultura não é um monolito homogêneo que podemos ter presumido” (HUTCHEON; 1947; p. 29)

### 3. **“*Vidas Singulares. Estranhos Poemas*”: Considerações sobre o tema da Infâmia**

De acordo com os dicionários, a palavra “infame” significa: “*adj.* 1. Que tem má fama. 2. Desprezível, abjeto (o indivíduo). 3. Odioso, indigno (ato, procedimento)” (HOUAISS, 1990). O homem infame é marcado, portanto, pela repulsa, exclusão social. Um indivíduo pode ter uma existência aparentemente normal (ser até insignificante), mas ao confrontar com alguma conduta social, provoca o escândalo. Por esse ato ele recebe como punição a exclusão do convívio em sociedade. Segundo Klein:

Infame é aquele que é marcado por infâmia: desonrado, desacreditado, desprezado, tocado pela vileza, pela baixeza, pela vergonha e pelo opróbrio. Para o infame não há crédito, honra ou aceitação; somente ignomínia, repulsa e censura. A infâmia é sempre pública e depende da opinião de muitas pessoas, que se encontram em um mesmo julgamento de ordem moral: o infame os escandaliza, fere as bases da conduta corrente e, por isso, deve ser sinalizado, separado e punido. O infame está sempre alhures. (KLEIN; 2010; p. 103)

O maior estudioso conhecido do tema é Michel Foucault. A partir de sua obra outros teóricos também o estudaram, como Gilles Deleuze e Giorgio Agamben. Como o próprio Foucault aponta em seu texto *A Vida dos Homens Infames*, sua motivação para escrever sobre esses indivíduos foi “uma emoção, o riso, a surpresa, um certo assombro ou outro sentimento qualquer” (FOUCAULT, 1977, p.89). Como mostra Magali Gouveia Engel, ao comentar sobre esse teórico no prefácio do livro de Lilia Ferreira Lobo:

No âmbito do movimento de renovação e redescobertas que marcou os caminhos do conhecimento histórico a partir dos anos 1960 Michel Foucault desempenhou, sem dúvida, papel decisivo na incorporação de temas e abordagens ausentes ou secundarizados pelos historiadores. Sua contribuição foi fundamental para que o louco, a prostituta, o prisioneiro, enfim, os personagens à margem da história passassem a ser reconhecidos entre seus protagonistas. (LOBO; 2008; p.15)

Estudiosos como Foucault sentiram a necessidade de compreender o motivo pelo qual, ao longo da história, um segmento de pessoas foi (ou ainda é) marginalizado. Qual a razão, em que momento seu ato confrontou o comportamento considerado “normal” em sua sociedade e, por isso, perdeu tanto a liberdade física quanto a de expressão, pois não tiveram sequer o direito de narrar sua própria versão do delito para se justificar, ou mesmo se defender.

Pensar em um indivíduo infame é pensar, primeiramente, em um ato que o categorize como tal. Cabe, então, uma pergunta: Quais as circunstâncias para considerarmos um ser humano e o ato por ele praticado como infame? Práticas sexuais hoje realizadas como a

masturbação, a relação sexual com mais de um parceiro, o sadismo e o masoquismo ocorrem desde que obedeçam às regras sociais do consentimento entre os envolvidos no ato e fazê-lo longe de lugares onde possa haver algum tipo de exposição pública e, no máximo, provocam uma discussão sobre moralidade ou despertam a curiosidade em quem, oportunamente, ouça o relato destas experiências, mas nada que possa criminalizar quem as faça.

Hoje não mais ocorre o suplício dos corpos dos prisioneiros como acontecia até o fim do século XVII e início do XVIII e a tortura, especialmente em países que viveram regimes autoritários, também não é mais aceita (pelo menos não de forma aberta) de forma unânime pela sociedade. Além disso, quando se pensa em confinamento, vê-se a mudança das formas de tratamento psiquiátrico.

Atualmente há movimentos sociais contrários à manutenção ou criação de sanatórios, assim como há também contra a internação compulsória dos considerados “loucos”, procedimentos clínicos como a lobotomia e os choques em pacientes são abominados, mas em um passado nem tão distante, foram largamente realizados.

Se hoje consideramos não o delito ou a patologia repulsivos, tornando indignos seus praticantes e/ou pacientes, deve-se atribuir essa mudança de mentalidade também à consciência da prática cruel, inumana e monstruosa tomada contra esses seres humanos. Práticas estas tão atrozetas que nos fazem refletir sobre quem, afinal, está realmente errado. Pensamentos estes que nos levam aos seguintes questionamentos: “A partir de que momento um ato passa a pertencer à infâmia? Quem são, afinal, os infames?”.

Por isso, a partir de pesquisas como a de Michel Foucault, foi iniciada uma busca pela história do infame, uma revisitação ao que foi narrado pelo opressor em busca dos rastros deixados pelo seu oprimido. Essa, mais do que uma reclamação dessas pessoas punidas, justamente ou não, pelos dispositivos de poder, faz parte da revisitação ao passado dos homens para dar ao vencido voz e direito de relatar a violência sofrida para que esta não seja esquecida, tampouco praticada novamente.

Sendo assim, o infame, enquanto categoria social oprimida, marginalizada, possuirá uma existência, denominada por Foucault (1977), “sufocada”, sua presença em seu tempo foi algo que a História dos grandes homens, dos vencedores, procurou esquecer, apagar, não somente pelo ato infrator do mesmo, mas principalmente para apagar a violência por ele sofrida sob a alegação de justiça, ou a de melhoria de vida, como as internações do considerados loucos em hospícios. Por isso, a partir do estudo foucaultiano sobre a infâmia, temos a seguinte afirmação de Elisabeth Roudinesco:

Essas vidas paralelas e anormais, como sabemos, são inenarráveis, não tendo em geral outro eco senão o de sua condenação. E, quando adquirem uma reputação, é mediante o poder de uma criminalidade excepcional, julgada bestial, monstruosa, inumana, vista como extrínseca à própria humanidade do homem. (ROUDINESCO; 2008; p.07)

Apesar disso, sua figura sempre gerou curiosidade, fascínio e temor nos homens considerados “normais”. Os infames transformam-se, por isso, em personagens de fábulas de um imaginário coletivo, pois o que foram antes de violar uma regra, social ou institucionalizada, passa a ser ignorado, suas vidas foram marcadas por um fato e a narrativa dele, assim como sua punição, serão os objetos de interesse para a sociedade e até mesmo pelo Estado, pois ao indivíduo transgressor, após o confronto com o padrão, restará como atestado de sua existência – e de sua vida como um todo – o registro documental de seu ato em boletins de ocorrência, decisões judiciais ou laudos médicos de internação em hospícios. Segundo Foucault:

(...) Qual teria sido sua razão de ser, a que instituições ou a que prática política se referiam; tentei saber porque é que, numa sociedade como a nossa, se tinha de súbito tornado tão importante que fossem “sufocados” (...); procurei a razão pela qual se tinha posto tanto zelo em impedir os pobres de espírito de se passearem por caminhos escosos. (FOUCAULT; 1977; p.92)

Um dos exemplos mais famosos de registro da figura do infame foi feito pelo escritor argentino Jorge Luis Borges em seu livro *História Universal da Infâmia*, publicado em 1935. Nele o autor produz uma reescrita literária interessantíssima sobre alguns acontecimentos históricos e sobre algumas biografias de personagens (biografias estas que poderiam ser reais ou fruto da criação do autor) à margem da grande história de sua nação, como o próprio autor afirma no prefácio da primeira edição do livro:

Os exercícios de prosa narrativa que integram este livro foram compostos de 1933 a 1934. (...). Abusam de certos procedimentos: as enumerações díspares, a brusca solução de continuidade, a redução da vida inteira de um homem a duas ou três cenas. (...). Não são, não tentam ser, psicológicos. (BORGES; 2012; p.09)

Vale ressaltar que esses escritos foram publicados de forma esparsa, aos sábados, em um jornal de Buenos Aires e depois foram reunidos para a publicação em livro. Os “exercícios de prosa narrativa” citados pelo autor tratam-se da aproximação entre a sua linguagem literária com a jornalística. Para tanto, o autor utilizava-se do registro documental de narrativas de personagens ou de eventos que realmente existiram ou aconteceram e fazem parte do registro historiográfico da nação ao qual correspondiam.

O que unia essa coletânea de eventos e personagens era a visão de Borges sobre a

história dos mesmos, pois, para o autor, estariam muito mais próximas a narrativas de personagens de romances de aventura ou policial. Suas vidas foram marcadas por feitos inusitados, inimagináveis e, seja pelo aspecto da vileza, ou da perversidade de seus atos, proporcionavam narrativas que instigavam a curiosidade de seus leitores, pois tinham como característica em comum a transgressão.

Há, nos textos de Borges (1935), a utilização das vidas dos indivíduos infames pela literatura. A arte utiliza-se da cultura de massa, no caso, da espetacularização da violência realizada pelos grandes meios de comunicação, para se construir, como aponta a crítica:

Grande parte da prosa e da poesia de Borges circulou inicialmente em jornais, para depois ser compilada em livros. (...). Livros como *História universal de la infâmia* (...), incluem “elementos típicos da cultura de massas: aventuras, violência, exotismo e arquetipificação épica”. (VOGEL; 2005; p.138)

Por isso, pode-se dizer que, além do registro oficial, uma das formas de perpetuação da imagem do indivíduo infame no imaginário de um meio social dá-se pelo texto literário. Foucault (1977) considera a literatura como um instrumento de coação a transgredir a ordem e expor a revolta e as transgressões provenientes da infâmia, tornando-se assim o meio pelo qual o chamado “discurso da infâmia” (FOUCAULT, 2000, p. 127) é registrado para mostrar não apenas uma atitude, mas uma reflexão contrária, um questionamento com o intuito de mudar uma mentalidade, ou uma ideologia. Ainda segundo o autor:

A literatura faz assim parte daquele grande sistema de coação por meio do qual o Ocidente obrigou o cotidiano a pôr-se em discurso; (...) ela terá tendência a pôr-se de fora da lei, ou pelo menos a tomar o seu cargo o escândalo, a transgressão ou a revolta. Mais do que qualquer outra forma de linguagem, é a ela que continua a ser o discurso da “infâmia”: cabe-lhe dizer o mais indizível – o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o vergonhoso. (FOUCAULT; 2000; p.127)

Dessa forma a infâmia, enquanto categoria social, recebeu (e ainda recebe) várias formas de percepção, afinal categorizá-la implica, primeiramente, perceber o caráter maleável de conceitos como “certo e errado”, “moral e imoral”, “legal e ilegal” em cada sociedade e em cada tempo da mesma, são normas e padrões mutáveis e em constante debate.

Foucault (2000), em sua pesquisa, elenca os seus três principais: o perverso sexual, o louco e o presidiário. Para esses grupos, em especial, o olhar da sociedade e dos dispositivos de poder acompanha seus indivíduos para julgar suas práticas, dizer se estão corretas e punir as inadequadas. Isso ela o faz para, além de manter o controle social, usar essas pessoas e seus delitos como exemplo aos demais, para que o ato condenado não se repita.

Alguns dos atos considerados no passado como abjetos ainda hoje são vistos como práticas transgressoras. Elas não merecem, contudo, uma punição tão radical quanto a exclusão do convívio em sociedade e as punições físicas, como a tortura e as execuções, comuns até o século XVIII e mantidas, de forma velada, em países de regime ditatorial ainda no século XX e XXI.

Essa mudança de mentalidade decorre do questionamento, do discurso contrário ao dominante a oferecer resistência às imposições jurídicas, éticas e religiosas. Por isso a literatura, enquanto produto de um meio cultural, ao servir-se da figura do infame para colocar em questão práticas e valores sociais, torna-se também um modo de *resistência imanente*, como mostra Alfredo Bosi (2002). De acordo com o autor, “resistir” significa opor-se, estar em desacordo com determinada situação, oferecer obstáculos à aceitação de algo. Logo, envolve uma série de conceitos sociais, como a moral e a ética, para questionar o correto e o errado em sociedade, como mostra o excerto:

Chega um momento em que a tensão *eu/mundo* se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio. (...). A vida como objeto de busca e construção, não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes. (...). A escrita da resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa “vida como ela é” é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida. (BOSI; 2002; p.130)

Sendo assim, como critério de análise, este estudo observará a infâmia enquanto uma categoria social representada dentro das obras literárias de Eneida e de Lygia Fagundes Telles como forma de resistência e de questionamento a práticas sociais. Para iniciar essa discussão sobre a construção da personagem infame na narrativa literária será necessário mostrar, dentro da obra de Michel Foucault, um breve histórico sobre a infâmia, a forma em que as leis e a psiquiatria tratavam esses indivíduos marginais, ou melhor, esses “monstros” em seus meios sociais.

Após essa breve exposição sobre o que seria a infâmia para Michel Foucault, será iniciada a análise da forma em que a infâmia é utilizada em textos literários. Serão analisados três textos das já mencionadas escritoras: o conto *A Confissão de Leontina*, de Lygia Fagundes Telles (2010), e as crônicas, *Delírio Número Um* e *Delírio Número Dois*, de Eneida (1989).

Será levada em consideração neles a forma pelo qual seus personagens são construídos a partir dos preconceitos e dos estereótipos a cercá-los; como o meio social excludente, a convivência com a violência e com a repressão do Estado tornaram-nos indivíduos, até então

de existência nula, transgressores, criminosos, que tiveram, por isso, vidas marcadas pelo confronto entre seus atos com as leis humanas e jurídicas e pela punição dada pelos dispositivos de poder típicos da época retratada.

Por exemplo: no conto de Lygia Fagundes Telles, Leontina é uma personagem que, para se defender de um ato de violência, comete outro e, por conta de sua situação social miserável, passa de vítima a culpada.

Já nas crônicas de Eneida há uma personagem que, por acreditar que a militância em favor de suas convicções ideológicas traria fim às desigualdades sociais, decide confrontar um regime ditatorial. Essa personagem, por isso, é presa e severamente punida. A origem dos atos dessas personagens, bem como a condenação deles é o que irá caracterizar a infâmia nas narrativas dessas escritoras e, a forma em que esse fator social influi na própria estrutura do texto não se restringe apenas ao aspecto estético, mas possui uma finalidade enquanto crítica social.

### **3.1. Do monstro ao anormal: Breve histórico da Infâmia**

Ao longo de sua obra, Michel Foucault (2002), preocupa-se em analisar o chamado “domínio da anomalia” (FOUCAULT; 2002; p. 69), ou seja, como ela se instaura socialmente, quem são os anormais e, principalmente, as formas em que foram vistos e punidos pelos dispositivos de poder em vigência em cada época.

Em suas aulas no *Collège de France*, por exemplo, o teórico faz um resgate histórico dos registros penais dos séculos XVIII e XIX para demonstrar a forma pela qual, no século XX, a anomalia se estabelecia. Para isso ele usa três elementos fundamentais para a constituição desse domínio. Elementos estes também essenciais para as análises das narrativas de Eneida e Lygia F. Telles: a figura do monstro, a do “indivíduo a ser corrigido” e a do masturbador.

O monstro, apontado por Foucault (2002), é uma noção de cunho jurídico, pois o ato que este indivíduo pratica é “não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza. (...) é o limite, o ponto de inflexão da lei e é, ao mesmo tempo, a exceção (...). Digamos que o monstro é o que combina o impossível com o proibido”. (FOUCAULT; 2002; p. 69-70).

A violação praticada pelo monstro, portanto, ultrapassa o que preveem as leis, tanto jurídicas quanto naturais, coloca a medicina e a legislação em xeque, pois foge do limite

racional e, porque não dizer, do imaginável, levando estas áreas, especialmente a jurídica, a rever seus próprios limites e ampliá-los, numa tentativa de abarcar e punir de maneira exemplar esses infratores. Dessa forma espera-se que tal vileza nunca mais ocorra e nenhum outro ato monstruoso surja.

Entretanto, ao refletir sobre a figura do monstro, percebe-se que ele nunca deixou de existir e, na realidade, o que causa o estarcimento social e jurídico não é exatamente o ato, mas o indivíduo que o fez. É difícil imaginar, ou melhor, tentar compreender como uma pessoa até então normal, possa ter sido capaz de um ato torpe, que de tão bárbaro não encontra forma de punição, como afirma Foucault:

Podemos dizer que o que faz a força e a capacidade de inquietação do monstro é que, ao mesmo tempo que viola a lei, ele a deixa sem voz. Ele arma uma arapuca para a lei que está infringindo. No fundo, o que o monstro suscita, no mesmo tempo em que, por sua existência, ele viola a lei, não é a resposta da lei, mas outra coisa bem diferente. Será a violência, será a vontade de supressão, pura e simples, ou serão cuidados médicos, ou será a piedade. Mas não é a lei mesma que responde a esse ataque que, no entanto, a existência do monstro representa contra ela. O monstro é uma infração que se coloca automaticamente fora da lei, e é esse um dos primeiros equívocos. O segundo é que o monstro é, de certo modo, a forma espontânea, a forma brutal, mas, por conseguinte, a forma natural da contranatureza. É o modelo ampliado, a forma, desenvolvida pelos próprios jogos da natureza, de todas as pequenas irregularidades possíveis. (FOUCAULT; 2002; p. 70)

Segundo Foucault (2002), portanto, para os domínios de conhecimento clínico e jurídico, o principal desafio oferecido pela existência do monstro é a compreensão desse desvio social: se há algum modo de prevê-lo, se existe um perfil físico ou psicológico do indivíduo, se há um meio social em que o monstro possa surgir com maior recorrência, se há cura ou então alguma forma exemplar de punição para seu ato.

Pois, como será visto adiante, o que torna a natureza do ato praticado pelo monstro tão incompreensível é a sua racionalidade, a capacidade de planejá-lo e não se arrepender disso. A pessoa, em si, demonstra completo domínio de si mesma e tem consciência do que fez. A partir do século XVIII residem na figura do monstro, enfim, as bases para as análises dos indivíduos hoje conhecidos como anormais, como infames.

A outra figura analisada por Foucault (2002) é a do “indivíduo a ser corrigido”. Este é um personagem que surge com menor repercussão nos textos jurídicos e clínicos, pois não faz parte destes campos teóricos. É uma presença restrita ao meio familiar, sua relação se dá entre este meio e os meios nos quais a família se aproxima, como as escolas, o bairro, a igreja, entre outros. Por ser uma figura comum, sua incidência em sociedade ocorre com bem mais frequência que a do monstro, por exemplo. Seus atos, portanto, diferem-se dos de um monstro

por não ser exceção e, por mais que sejam errados, são comuns, não há neles o caráter singular da ação. Cria-se, por isso, a expectativa em torno da possibilidade de correção deste indivíduo.

A dificuldade encontrada, portanto, para a classificação de uma pessoa nessa categoria está justamente no fato de que a infração cometida por aquele ser é “regular na sua irregularidade” (FOUCAULT; 2002; p. 72). Ou seja, seu ato é tão comum que a classificação do mesmo como anormal encontra-se numa linha tênue entre o que pode e o que não pode ser uma regra social. Como está dentro do âmbito familiar, torna-se difícil para as pessoas exteriores a esse núcleo uma legitimação da anormalidade, pois a prática desse ato pode ou não ser recorrente dentro daquele meio.

Outro problema referente ao “indivíduo a ser corrigido” diz respeito à correção do mesmo. A partir do momento em que seu ato é visto como transgressão constata-se a incapacidade do meio familiar e dos meios próximos a esse indivíduo em corrigi-lo, logo, o paradoxo desse indivíduo está no fato de que seu ato, além de recorrente, não pode ser corrigido, ainda assim criam-se outras instâncias sociais para a sua reeducação, como mostram Foucault:

(...) no fundo, quem deve ser corrigido se apresenta como sendo a corrigir na medida em que fracassaram todas as técnicas, todos os procedimentos, todos os investimentos familiares (...). O que define o indivíduo a ser corrigido, portanto, é que ele é incorrigível, na medida em que é incorrigível, requer um certo número de intervenções específicas em torno de si, de sobreintervenções em relação às técnicas familiares e corriqueiras de educação e correção. (FOUCAULT; 2002; p.73)

A terceira e última figura básica para a compreensão foucaultiana de anomalia é a do masturbador, ou melhor, da criança que se masturba. De todas as três é a de surgimento mais recente, entre o final do século XVIII e início do século XIX. Restringe-se ao âmbito familiar, à individualidade, à pessoa que se esconde ou se isola em seu quarto e seu ato apenas diz respeito ao seu próprio corpo. Diferencia-se das outras duas categorias já citadas, pois sua prática é comum e universal, ao contrário da excepcionalidade e da prática recorrente dos atos do monstro e do indivíduo a ser corrigido, respectivamente.

A existência da masturbação e de sua prática, tão íntima e tão comum, seria a base de todas as perversões humanas, de acordo com o que se pensava sobre as anomalias no final do século XVII e no início do século XIX. Sobre essa prática, Foucault afirma: “é o segredo universal, o segredo compartilhado por todo o mundo, mas que ninguém comunica a ninguém. É o segredo cometido por cada um, o segredo que nunca chega à consciência de si”.

(FOUCAULT; 2002; p.74)

Para Foucault (2002), portanto, as bases do anormal do final do século XIX e início do século XX estão nestas três figuras: a do monstro, a do indivíduo a ser corrigido e a do masturbador. No entanto, pelo seu caráter excepcional e por melhor critério de análise da infâmia, já que ela é vista, neste trabalho, como ato de transgressão singular, será analisado somente, dentre as anormalidades citadas, a do monstro.

### **3.2. Da Natureza à Sociedade Atroz: Possíveis Construções dos Monstros**

Para Foucault (2002), como já foi dito, a categoria do monstro existe no âmbito desde o século XVIII. Ela se encontrava, até então, somente no âmbito jurídico-biológico, pois os atos monstruosos eram utilizados para fins de análise psicológica sobre o ser humano e para a reavaliação das leis e de suas aplicações penais.

No entanto, entre a metade do século XIX e início do século XX, surge, para este estudioso, outra classificação: a do monstro moral. Há uma mudança, portanto, na forma de se enxergar este monstro e o questionamento foucaultiano será em torno não mais da classificação do ato, mas nessa visão transformada e em como ela ocorreu.

A fim de encontrar estas respostas o autor começa a pensar na mudança da perspectiva sobre o crime naquele período. Para Foucault: “Não era apenas tampouco uma lesão e um dano aos interesses da sociedade inteira. O crime era crime na medida em que, (...), atingia o soberano; (...), portanto, choque de forças, revolta, insurreição contra o soberano”. (FOUCAULT; 2002; p.102). A punição ao delito, então, seria a vingança do soberano contra quem desafiasse sua autoridade e deveria ser muito mais cruel do que o ato infracional. Ainda segundo Foucault:

Não havia ponto comum ao crime e à punição, não havia elemento que pudéssemos encontrar num e noutro. Não era em termos de medida, de igualdade ou de desigualdade mensurável que se colocava o problema da relação crime e castigo. Entre um e outro, havia antes uma espécie de liça, de rivalidade. O excesso da punição devia responder ao excesso de crime e devia prevalecer sobre ele. (...). Tinha de haver um algo a mais do lado do castigo. Esse algo a mais era o terror, era o caráter aterrorizante do castigo. (FOUCAULT; 2002; p. 103)

Devido ao caráter atroz dos castigos do soberano, até o fim do século XVIII, não há conhecimento do que se pode entender como crime monstruoso, pois a punição era tão atroz que o crime em si era expiado, não havia nada tão cruel praticado pelo indivíduo culpado pelo delito quanto o castigo a ser recebido. Contudo, a partir do momento em que surge uma nova

economia de poder e, nesta economia, começa-se a “majorar os efeitos do poder” (FOUCAULT; 2002; p.108), há uma nova configuração da abrangência das punições. Elas, por um lado, perderiam a carga excessiva de crueldade, por outro, não iriam se restringir ao monstro, a uma exceção à regra social, mas alcançariam o controle da sociedade como um todo, sem deter seu poder a casos isolados, criando, assim, um grande sistema de vigilância.

Para que essa nova economia de poder pudesse existir, era necessário aplicar punições exemplares aos monstros, ou seja, a quem excede o domínio do racional e coloca-se do lado de fora das leis. Foucault aponta-nos, assim, a figura do primeiro novo monstro do século XIX: o monstro político.

As penalidades aplicadas pelo monarca e pela família real passavam a serem vistas como suplícios de onde o soberano – então visto como monstro – extraía prazer ao presenciar. Surge, então, um novo tipo de infâmia, de culpado, o supliciado passa a ser vítima dos abusos praticados por monstros: o rei e os carrascos, como mostra-nos, novamente, Foucault:

As caracterizações da infâmia são redistribuídas: no castigo-espetáculo um horror confuso nascia do patíbulo; ele envolvia ao mesmo tempo o carrasco e o condenado: e se por um lado sempre estava a ponto de transformar em piedade ou em glória a vergonha infligida ao supliciado, por outro lado, ele fazia redundar geralmente em infâmia a violência legal do executor. (FOUCAULT; 2012; p. 14-15)

A partir do momento em que são avaliados os interesses do infrator para cometer o delito e sua racionalidade, temos a mudança da natureza do crime e, conseqüentemente, do criminoso. A compreensão do ato passa do âmbito jurídico para o âmbito moral. Por isso temos o surgimento do monstro político, e a sociedade decide reagir contra essa economia de poder, pois entendeu que o rei e sua família, eram os maiores monstros daquele meio. A exemplo dessa insurreição popular temos a Revolução Francesa, citada por Foucault (2002), na qual temos a condenação à guilhotina do rei Luís XVI e de sua esposa, a rainha Maria Antonieta.

Mas há, além deste tipo de monstro, outros, dentre os quais Foucault (2002) destaca para analisar três casos: a mulher de Sélestat, assassina da própria filha para cozinhar a perna da criança e comê-la com repolho; o caso de Papavoine, que assassinou, em um bosque, duas crianças. Por último temos o caso de Henriette Cornier, que cortou o pescoço de uma filha de seus vizinhos.

Antes de pensar na crueldade do ato, deve-se começar a refletir sobre os motivos para que estas pessoas o fizessem e se elas estavam em domínio de suas faculdades mentais para tê-los feito. Assim, a partir dessa nova perspectiva, procura-se a natureza do crime e pode-se

relativizá-lo para não cometer excessos na punição; deve-se, antes de julgar o ato infame, pensar no que é, realmente, um crime. Como afirma Foucault:

Um criminoso é aquele que rompe o pacto, que rompe o pacto de vez em quando, quando precisa ou tem vontade, quando o seu interesse manda, quando num momento de violência ou de cegueira ele faz prevalecer a razão do seu interesse, a despeito do cálculo mais elementar da razão. (FOUCAULT; 2002; p. 117)

Assim, Foucault (2002) mostra-nos, no caso da mulher de Sélestat, que seu ato monstruoso encontrou razão para existir na fome que essa mulher, residente na região da Alsácia, passava. Há uma motivação exterior à razão pessoal que fez esse indivíduo, em um surto, recorrer ao ato extremo do primitivismo ao praticar a antropofagia.

O caso de Papavoine é semelhante ao primeiro, pois, em um momento de cegueira e motivado pela raiva e pelo desejo de vingança contra a nobreza francesa, este homem decide se vingar da duquesa de Berry ao matar quem ele achava que seriam seus filhos.

Nestes dois primeiros casos, o ato monstruoso encontra justificativa social. São dois indivíduos em condições insalubres, a conviver com a fome, a violência e a miséria. Eles, sem controlar o limite de seus atos, foram capazes de barbaridades em função da fome e do delírio motivado pela vingança, respectivamente.

Contudo o último caso, o de Henriette Cornier, há uma jovem que decapta uma criança. Seu crime, ao contrário dos outros, é mais cruel, pois não tem justificativa nenhuma além da vontade de matar. A culpada, segundo mostra Foucault (2002) não demonstrava remorso. É a partir da análise deste último caso que Foucault afirma: “isso não constitui nenhum problema para a psiquiatria criminal, são estes casos que constituem a psiquiatria criminal, (...). É em torno desses casos que vamos ver se desenvolverem ao mesmo tempo o escândalo e o embaraço”. (FOUCAULT; 2002; p. 141)

A partir da discussão sobre o indivíduo infame e, após outra exposição, desta vez sobre o que seria a figura do monstro, será mostrado, dentro das narrativas de Lygia Fagundes Telles e Eneida – *A Confissão de Leontina*, *Delírio Número Um* e *Delírio Número Dois* – como a literatura utiliza estes elementos sociais, as personagens infames como elementos para a construção de narrativas de resistência.

As figuras expostas por Foucault (2002) a ser utilizadas neste trabalho serão as do monstro político e a do monstro motivado por um interesse elementar. Pois, assim como Luís XVI era o traidor de sua nação – por praticar atos contrários ao sentimento patriota da época – a narradora das crônicas de Eneida também será vista como traidora cívica em outro momento

histórico. Também no conto de Lygia F. Telles há Leontina, uma personagem que a situação de perigo a obriga, de acordo com o relato da personagem, à prática de um crime. A construção da infâmia nestas personagens é o que será visto a partir de agora.

### 3.3.O Surgimento de uma Vida Singular em “A Confissão de Leontina”:

“Amaldiçoada hora essa. Amaldiçoada hora que  
enveredei por aquela rua e parei naquela vitrina”  
Lygia F. Telles - *A Confissão de Leontina*

Como já foi dito, um exemplo da forma pela qual a literatura se apropria do imaginário criado em torno da figura transgressora do infame está no conto *A Confissão de Leontina*, de Lygia Fagundes Telles, publicado pela primeira vez no livro *O Cacto Vermelho* (1949) e republicado posteriormente no livro *A Estrutura da Bolha de Sabão* (1978).

No texto a personagem Leontina é de origem humilde. Nasceu em uma cidade pequena, Olhos d’água, de localidade não mencionada pela narradora. Sua mãe era uma lavadeira que, precocemente, falece, deixando a filha mais velha, Leontina, responsável pela mais nova, Luzia, uma criança de seis anos e deficiente mental, devido a um acidente quando ainda era um bebê, e pelo primo Pedro.

Como a família não tinha renda suficiente para pagar a educação das três crianças, a mãe de Leontina havia decidido que a Pedro seria designada a função de estudar, formar-se médico e dar um futuro melhor a ela e a suas primas, como a própria Leontina afirma: “Perguntei um dia pra minha mãe por que Pedro não me ajudava (...) ela respondeu que o Pedro precisava estudar pra ser médico e cuidar então da gente (...) ao menos um tinha que subir na vida” (TELLES; 2010; p. 77).

Leontina, por isso, acredita no sonho de uma vida melhor materno e na boa índole do primo. Por isso conforma-se em abrir mão do próprio futuro para trabalhar e garantir os estudos de Pedro. Conseqüentemente, ela cresce sem receber nenhum tipo de educação e, ao relatar sua história reitera ser analfabeta ou entender pouquíssimo do que lê, como mostra o trecho: “E quem mandou eu ficar nessa vida? Mas também que outra vida eu podia ter senão esta? Mal sei escrever meu nome e qualquer serviço por aí já quer que a gente até na máquina” (TELLES; 2010; p. 80).

Seu primo Pedro, contudo, abandona-a após terminar os estudos básicos e receber uma oferta de emprego numa cidade maior onde poderia estudar medicina. Ela, então, vai trabalhar

para Dona Gertrudes, mulher extremamente rígida e cruel, que maltratava a menina com tarefas árduas e castigos físicos. A vida que levava com essa mulher obriga a jovem a fugir para a cidade de São Paulo.

Quando chega à cidade conhece Rogério, seu primeiro amante, um marinheiro. Eles vivem um rápido romance e, após a partida do rapaz, Leontina arranja pequenos empregos, como garçoneiro e dançarina de aluguel de uma casa de prostituição. A personagem tinha uma existência miserável, mas dentro dos padrões sociais por não a questionar, até o momento em que assassina um empresário rico e famoso.

O conto é narrado em primeira pessoa – pela própria Leontina – que pretende defender sua inocência e, para prová-la, conta toda sua vida antes do ato criminoso cometido pela narradora. Pois tem o intuito de mostrar a uma suposta ouvinte que ela não seria capaz de trocar seus valores ou sua liberdade por um vestido ou por um amante rico. Também não seria capaz de matar alguém, como se pode ver no excerto:

É o que perguntam. Também não sei responder. Sei que nunca pensei em matar aquele raio de velho. Deus é testemunha disso porque até de ver matar galinha me doía o coração. Fugia pra dentro de casa quando Dona Gertrudes torcia o pescoço delas como se fosse um pedaço de pano. Deus é testemunha. E agora vem o advogado e vem o tira me perguntar tanta coisa. Mas eu já disse tudo o que aconteceu e não sei mesmo o que essa gente quer que eu diga. (TELLES; 2010; p.105)

No entanto, a morte de um homem de um grupo social superior e com prestígio em um determinado âmbito profissional, o jornalístico, ainda que esse mesmo indivíduo seja um explorador sexual, sobrepõe-se à vida de uma mulher pobre e, até o incidente, insignificante. Assim mostra a fala de Rubi, amiga de Leontina e também prostituta, no trecho seguinte.

Ao contrário da protagonista, Rubi percebe a sua má posição social, que é inferior ao do homem morto pela amiga e do quanto a colega, apesar da sua alegação de defesa, seria castigada por uma sociedade que aplica suas penalidades apenas aos desprovidos de poder financeiro: “No seu lugar eu [Rubi] também tinha feito o mesmo porque sei que o velho era um grandessíssimo safado e teve o que mereceu. Mas é dono de jornais e mais isso e mais aquilo. A vagabunda matou pra roubar é o que repetem. Sei que não foi assim” (TELLES, 2010, p. 102)

O então “discurso da infâmia” surge para a personagem quando esta entra em confronto com o Estado por conta de um crime. Leontina passa de uma personagem social nula à criminosa em um curto espaço de tempo. Foucault (2000), a partir de suas observações, em arquivos de clínicas psiquiátricas e prisões, por exemplo, percebe que a infâmia institui-se

oficialmente quando arquivada em um desses órgãos ao condenar o indivíduo ao isolamento social. A partir dos estudos foucaultianos, afirma-nos Klein (2010) em um artigo sobre a infâmia em Jorge Luis Borges, Michel Foucault e Giorgio Agamben:

(...) a infâmia é um atributo externo, respondendo sempre ao contato do sujeito com o social. As vidas infames, segundo Foucault, formam-se (são nomeadas quando entram em choque com o poder): “O ponto mais intenso das vidas, aquele em que se concentra sua energia, é bem ali onde elas se chocam com o poder, se debatem com ele, tentam utilizar suas forças ou escapar de suas armadilhas” (Foucault, *apud* KLEIN, 2010)<sup>7</sup>. A infâmia é assinalada no momento em que a vida do sujeito alcança seu ponto mais intenso, no acontecimento de uma exceção e no evento da diferença, ali onde ocorre a intervenção demarcadora do poder. Por isso, onde há infâmia, há diferença e discurso. (KLEIN; 2010; p. 195)

A vida de Leontina como um todo é marcada pela violência: as tragédias familiares, como a morte da mãe e da irmã; a desnutrição e as agressões sofridas quando criança e na fase adulta já na prisão; a extrema pobreza em que sempre viveu; a exploração física em trabalhos exaustivos e mal remunerados, além da exploração a sexual foram, como afirma Foucault (2002) suas motivações elementares para que ela chegasse a cometer a atrocidade da qual tenta, por meio de seu testemunho, justificar-se.

Seu ato, portanto, para Foucault (2002), sai da categoria do monstruoso (ainda que um assassinato seja visto assim pela sociedade) e vai para a categoria do anormal, pois todos esses motivos, ou mesmo apenas um deles, como a fome, mostrada anteriormente no caso de Sélestat, a mulher que mata e se alimenta da perna da própria filha, já é suficiente para justificar o momento de desrazão de Leontina. Por isso a insistência da personagem em mostrar todo o seu passado, para que ela possa ser eximida de seu ato monstruoso.

Foucault (2002) em suas aulas proferidas durante seu curso no *Collège de France* propõe a partir da análise desses casos e, ao longo de um intenso estudo das decisões penais dos séculos XVIII e XIX, que houve uma mudança da categoria social para uma melhor compreensão, ou penalização do ato monstruoso.

Se antes, no século XVIII, ele pertencia, como já foi dito, às esferas dos estudos jurídicos e biológicos – pois seu ato extrapolava o limite racional e natural do ser humano – no século XIX ele passa a pertencer à categoria moral: o indivíduo se arrepende? Qual o interesse dele ao praticar tal ato? Qual o nível de frieza e cálculo para a execução do mesmo? Assim, temos a seguinte afirmação de Foucault:

Porque, afinal de contas, o que é um criminoso? Um criminoso é aquele que rompe o pacto, que rompe o pacto de vez em quando, quando precisa ou tem vontade,

<sup>7</sup> FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 208.

quando seu interesse manda, quando num momento de violência ou de cegueira ele faz prevalecer a razão do seu interesse, a despeito do cálculo mais elementar da razão. (FOUCAULT; 2002; p. 117)

Leontina, portanto, comete um crime, mas tenta justificá-lo ao defender a cegueira de seu ato: ela o faz para se defender das agressões do empresário que tentou comprar seus préstimos sexuais com um vestido.

A moça procura se defender, mas não se isenta da autoria e da culpa do ato. Tenta expor, contudo, uma situação que não oferecia outra alternativa além da violência. Leontina procura construir a imagem de uma pessoa insignificante, de boa índole e sem malícia.

Também procura mostrar virtude, pois alega nunca ter tido relações afetivas ou sexuais com outros homens por interesses financeiros, como mostra o excerto: “já disse que dinheiro nunca me fez frente e a Rubi mesmo vivia caçoando de mim porque tinha mania de andar com esmolambentos” (TELLES; 2010; p. 105).

A personagem encontra a justificativa de seu crime ao perceber que aquela era uma tentativa infeliz de agir em função de uma finalidade de consumo, financeira, algo que ia de encontro aos seus valores pessoais, como mostra o excerto do conto:

Juro que quis ficar de bem e até pedi desculpas se ofendi em alguma coisa. O caso é que eu não era mesmo uma moça muito esperta e minha colega Rubi vivia me passando pito por causa desse meu jeito. Mas não tinha problema. Me arrependia muito da malcriação sem intenção.

De repente me deu um estremecimento porque uma coisa me disse que o velho ia acabar me matando. Meu cabelo ficou em pé. (...). Fui escorregando no banco. E já ia cair ajoelhada quando ele me agarrou de novo e me sacolejou tão forte que fiquei de quatro no fundo do carro. Nessa hora achei uma coisa fria e dura no chão. Era o ferro. (...) Num salto me levantei e quando ele me puxou de novo pelo cabelo e me sacudiu assentei o ferro na cabeça dele. Assim que comecei a bater fui ficando com tanta raiva que bati com vontade e só parei de bater quando o corpo do velho foi vergando pra frente e a cabeça caiu bem em cima da direção. (TELLES; 2010; p. 107 – 109).

Leontina então, a partir de seu ato monstruoso, sai do anonimato social e passa a ter sua vida reconhecida pelo seu confronto com o poder, tanto a personagem quanto os próprios dispositivos de poder que a punirão já não tem mais controle sobre a sua vida, pois, segundo um dos maiores estudiosos de Foucault da contemporaneidade, Giorgio Agamben: “O sujeito – (...) é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo” (AGAMBEN; 2005; p. 63).

Ou seja, a infâmia é o confronto entre nós, seres humanos e o que esperamos de nós mesmos a partir daquilo que se projeta e se espera socialmente sobre nossas existências, é o

jogo<sup>8</sup> entre o que se espera de um indivíduo e sua reação incontrolável. Leontina, por exemplo, é uma assassina, mas não sente remorso de ter matado um aliciador de mulheres como ela. Um homem que, como tantos, usa o dinheiro e a influência social para explorar sexualmente meninas desfavorecidas, que nutrem sonhos oriundos de uma sociedade consumista.

Leontina, por vivenciar esse contexto de violência social, isenta-se do fato de ter sido violenta a saída encontrada para fugir de outro ato de igual crueldade, o estupro. Além disso, mostra a imagem que tem de si mesma: virtuosa por não ter corrompido seus valores morais e nem sua índole por um bem de consumo. A personagem arrepende-se, apenas, do fato de ter voltado à loja em que o velho lhe comprara o vestido e, por isso, ter sido reconhecida pelas vendedoras, que a entregaram para a polícia, como vemos no excerto:

Matei o velho. (...). Comecei a suar frio. Atirei longe a coberta e saltei da cama. Besteira tudo besteira eu disse pra mim mesma. Anda Leo. Anda e não pense mais nisso porque o velho não morreu coisa nenhuma e a estas horas já está pulando por aí. Decerto quer me matar de ódio mas foi bem feito porque ninguém mandou ser um malvado e encher a cara da gente de bofetão.

Saí para ver se achava a Rubi e acabei não sei como defronte daquela vitrina.

Já que estou aqui mesmo aproveito e peço meu vestido branco que esqueci na cadeira eu pensei. Amaldiçoada essa hora. Minha nossa Senhora o que é que eu tinha de pedir aquele vestido de volta? Ainda ontem a Rubi tinha me disse que se eu não tivesse aparecido lá nunca ninguém no mundo ia saber que era eu. Ninguém me conhecia. E nem eu mesma ficava sabendo do crime porque não leio jornal. (TELLES; 2010; p. 110 – 111)

Para um indivíduo receber o adjetivo de “infame” ele precisa, portanto, entrar em desacordo com a verdade do discurso de quem domina, ele não se enquadra ou então não aceita a verdade do outro como absoluta, pelo contrário, defende a sua própria ou então manifesta sua oposição sobre algo do interesse de todos, mas que por medo da represália, a maioria prefere não se manifestar, não questionar valores, imposições atribuídas pela moral ou por dispositivos jurídicos ou por religiosos.

Leontina entra em confronto por reagir a uma conduta sexual pervertida de um homem que, até então, por ter prestígio social e dinheiro, pensava em comprar o próprio prazer físico ao seduzir mulheres mais novas com o sonho materialista/consumista da aquisição ou do usufruto de bens de consumo inacessíveis para um determinado grupo social desfavorecido, como andar em um carro luxuoso e ter um vestido elegante.

---

<sup>8</sup> O sentido do verbo “jogar” será aqui adotado da mesma forma que Giorgio Agamben (2005) compreende a forma ambígua em que, em francês, Foucault utiliza o verbo *jouer*. Em língua francesa este verbo pode tanto significar “Brincar, simular” quanto “desempenhar um papel no teatro, colocar-se em cena”. Ou seja, o infame brinca, coloca-se em cena e questiona, com seus atos e a motivação deles, toda uma estrutura ética social.

A personagem não cede a isso, apesar de reconhecer que outras mulheres de seu mesmo nicho atenderiam a todas as vontades desse homem sem questionar os motivos pelos quais o fazem, como mostra o trecho: “Tinha um vestido novo como nunca tive um igual e estava num carro e minhas colegas iam ficar verdes de inveja se vissem. Arre que ao menos uma vez você criou juízo a Rubi decerto ia me dizer” (TELLES; 2010; p. 107).

Há, então, uma separação entre a verdade própria do indivíduo infame, ou o que ele espera de si mesmo, e a verdade atribuída pela sociedade, o que ela projeta sobre seus indivíduos, por isso temos a seguinte afirmação de Manuel Antônio de Castro:

(...) o atributo é uma forma de classificação de alguém por algo que é de outro, a partir de outro e não do que lhe é próprio. Toda identificação é abstrata, ideal e alienante, porque a identidade enquanto identificação é uma falsa questão, pois ela pressuporia uma idéia prévia, (...). É falsa porque é baseada em atributos relacionais dentro de e a partir de um sistema. (CASTRO; 2010; p. 35)

Para um esclarecimento maior sobre a verdade própria e a verdade atribuída podemos ver, ao longo do conto, a forma em que a personagem Leontina torna-se uma infame. Ao ler a narrativa de Lygia Fagundes Telles, percebe-se que a infâmia surge como resultado de um processo de marginalização social. Leontina é uma mulher simples e ignorante, não recebera educação, tampouco oportunidades para uma ascensão social. Era uma presença nula até o dia em que, ao reagir às agressões de um homem, comete um assassinato.

A partir do momento em que passa de vítima a culpada, no entanto, ao invés de aceitar passivamente sua condenação, pretende convencer ao menos uma suposta ouvinte sobre sua inocência ao narrar sua própria história, para que ao menos a alguém ela não seja mal vista ou marginalizada. Como a própria Leontina afirma sobre sua condenação, o dispositivo de poder a agir sobre ela nunca a contemplou, mas a puniu categoricamente quando lhe foi conveniente:

Seu Armando que é o pianista lá do salão de danças já me aconselhou a não perder a calma e esperar com confiança que a justiça pode tardar mas um dia vem. Respondi então que confiança podia ter nessa justiça que vem dos homens se nunca nenhum homem foi justo pra mim. Nenhum. (TELLES; 2010; p. 75)

Leontina, portanto, transforma seu papel social e, de vítima, passa a ser culpada. As pessoas não mais a enxergam com piedade, e sim com repulsa, devido ao julgamento prévio feito pela imprensa e pelos comentários surgidos sobre a personagem após o crime, antes de ouvirem-na.

A essa mudança deve-se considerar que um único ato pode marcar a vida de um indivíduo diante da memória coletiva. Ela perde o domínio sobre sua própria existência ao

assumir a autoria de um crime e, portanto, encaixa-se dentro da aporia foucaultiana observada por Agamben: “A vida infame não parece pertencer integralmente nem a uns nem a outros, (...). Ela é apenas jogada, nunca possuída, nunca representada, nunca dita – por isso ela é o lugar possível de uma ética, de uma forma-de-vida”. (AGAMBEN; 2005; p. 60)

Por isso, devido à contravenção moral do ato infame, como o assassinato cometido por Leontina, a existência dessas personagens cai no vazio, delas só lhes resta a lembrança do que lhe fizeram. A essa memória, que pode ser tanto de cunho coletivo ou individual, é requerido observar o mecanismo de funcionamento da história de uma sociedade, entre o que foi permitido produzir e o que foi proibido, a fim de respaldar o ato como infame em um dado momento social. Como afirma Roger Chartier (2009 ; p. 17): “Antes de saber o que a história diz de uma sociedade, é necessário saber como funciona dentro dela. Essa instituição se inscreve num complexo que lhe *permite* apenas um tipo de produção e lhe *proíbe* outros”.

A personagem tem sua história marcada por um fato repulsivo, transgressor, este fato e não sua vida antes dele terá registro policial, por isso tornou-se uma infame. Ainda sobre a infâmia, afirma Klein: “(...) a infâmia é, simultaneamente, causa e efeito em seus trabalhos: o assombro que geram (...) seus escritos tem como causa o trato com o lacunar e o silenciado, com figuras que, (...), ampliam o tecido da realidade (...)” (KLEIN, 2010, p.194).

Ao analisar rapidamente a estrutura do conto de Lygia Fagundes Telles, *A Confissão de Leontina*, como já foi dito, vê-se um narrador em primeira pessoa e autodiegético, ou seja, Leontina vive e narra sua própria experiência, tem a liberdade de emitir sua própria opinião sobre o que fez e do que fizeram como punição.

O foco narrativo é, portanto, restritivo, pois mostra apenas uma única versão do fato narrado, a da personagem principal. Essa construção não ocorre aleatoriamente quando se trata de uma narrativa de testemunho. A protagonista quer convencer uma ouvinte anônima de sua inocência e, conseqüentemente, comovê-la, mostrar-lhe a injustiça contra ela praticada.

Ao longo do texto vemos marcas de oralidade e interlocução, o que provoca a sensação de uma conversa informal, como assim sugere o título: trata-se de uma confissão, a narração de um ato visando ao julgamento para obter o perdão de quem o ouve. Essas marcas presentes aparecem no conto, por exemplo, em: “Agora vem esse tira dizer que matei o velho para roubar e que acabei fugindo de medo. Pelo amor de Deus a senhora não acredite porque isso é uma mentira. É uma grande mentira e a Rubi está de prova” (TELLES, 2010, p.98).

Uma das características da narrativa de testemunho, como já foi dito, é o *pacto autobiográfico*. Ao colocar a personagem principal, Leontina, para conversar com uma

ouvinte anônima, estabelece-se um pacto entre narrador e leitor na medida em que, ao ler o conto, colocamo-nos no lugar dessa ouvinte e convecemo-nos da inocência da protagonista, pois, como afirma Monica Melo e Lucas Costa a respeito das narrativas autobiográficas:

como em qualquer narrativa, há nas inúmeras variantes de obras autobiográficas a pretensão de se representar um universo em torno de fatos e ações dispostas em um tempo/espaço. Essa representação pode ser mais ou menos compromissada com o real. (MELO & COSTA; 2010; p. 141 -142)

No referido conto de Lygia F. Telles vemos uma forma narrativa não muito comum para a autora. Ao escolher um narrador em primeira pessoa ela preferiu colocar quem narra o fato, quem viveu essa experiência de ser marcada pela infâmia para questionar o desencontro entre o que se recebe de seu meio e as expectativas criadas em torno de si.

Além disso, há uma intenção de narrar a perspectiva do perdedor, do oprimido, do infame. Seja pelas escolhas estruturais das narrativas ou mesmo pela própria temática, a obra de Lygia Fagundes Telles é permeada por referências aos questionamentos, principalmente sobre valores sociais, morais, como mostra-nos Silva:

Se suas personagens apresentam conturbados comportamentos, medos e angústias reais, isto implica dizer que elas são criadas para viver situações pertencentes ao homem comum, em que a vida cotidiana não culmina sempre para o final feliz. Desse modo, a escritora desenvolve personagens que vivem a degradação de suas vidas em um mundo também desestruturado e que não oferece alternativas sem que antes seja preciso passar pela tensão e descrença de valores instituídos. Neste caso, não somente os valores instituídos são postos em xeque, haja vista as convenções sociais também serem frequentemente questionadas em suas histórias. (SILVA, 2008, pgs. 10, 11)

Sendo assim, pode-se ver em *A Confissão de Leontina* o que Alfredo Bosi (2010) irá chamar de “anatomia do cotidiano” em Lygia Fagundes Telles. Há nele o relato da vivência de uma pessoa comum, vinda de uma realidade completamente adversa da que se espera a qualquer ser humano.

O que chama a atenção no conto é a sensação de descaso originada por uma realidade hostil a negar possibilidades, ser incisiva ao punir quem sequer teve chance de defesa contra a violência vivida durante toda sua existência. A infâmia, então, surge pois há um território propício: uma realidade cruel e seres humanos sem a possibilidade de se destacar socialmente por mérito profissional, por exemplo. Sua confissão a inocenta de seu ato e pune sua ouvinte, pois nela restará a desolação fruto de uma realidade de um meio em que a desigualdade permanece atroz, infame.

### 3.4. O apêlo dos pés em Eneida

*“Não sei quanto tempo durou esse delírio. Posso apenas afirmar que, a partir desse dia, sou perseguida pelos pés e seus destinos”*  
Delírio Número Um – Eneida

Antes de iniciar a análise das crônicas: *Delírio número um* e *Delírio número dois*, de Eneida, cabe uma melhor explicação sobre quem seria o monstro político dentro dos estudos foucaultianos acerca da anormalidade, pois será este o conceito utilizado para analisar a infâmia nas narrativas.

Inicialmente deve-se retomar o conceito de que a monstruosidade, ou melhor, o ato monstruoso, era visto, até o fim do século XIX e início do XX, como uma categoria de competência jurídica e biológica. Ou seja, cabia às esferas penais e clínicas avaliar o comportamento transgressor de um criminoso. Logo, todo criminoso era um monstro até o início do século XX. Isso ocorria porque a noção de delito naquele período era, segundo Foucault:

o dano voluntário feito a alguém, mas não apenas isso. Não era apenas tampouco uma lesão e um dano aos interesses da sociedade inteira. O crime era crime na medida em que, além disso, e pelo fato de ser crime, atingia o soberano; ele atingia os direitos, a vontade do soberano, presentes na lei; por conseguinte, ele atacava a força, o corpo, o corpo físico, do soberano. Em todo crime, portanto, choque de forças, revolta, insurreição contra o soberano. (FOUCAULT; 2002; p. 102)

Por isso, se um crime foi cometido, o soberano deveria mostrar sua força e seu poder ao castigar o réu de forma exemplar, prevalecendo em crueldade. Assim, acreditava-se que, ao instaurar o terror, o medo do castigo, tal delito não seria praticado novamente, como afirma Foucault: “o terror inerente ao castigo devia retomar em si a manifestação do crime, (...), devia haver, nesse terror, como elemento fundamental, o brilho da vingança do soberano (...). Enfim, nesse terror, devia haver a intimidação de todo crime futuro” (FOUCAULT; 2002; p. 103).

Sendo assim, o que prevalecia não era o delito, mas o excesso do castigo. Consequentemente, de culpado o criminoso passava a ser vítima da ira do soberano, seu delito era esquecido pela violência sentida em seu suplício.

Como produto desse caráter excessivo dos castigos o século XVIII foi marcado pelos chamados suplícios. Foucault (2002) elenca alguns de uma crueldade extremamente impactante, dos quais será usado como exemplo o do assassino de Guilherme de Orange, príncipe holandês: este homem foi supliciado por dezoito dias até pedir, como favor aos seus

torturadores, a própria morte. A partir dessas considerações sobre a natureza atroz do castigo do soberano, Foucault afirma:

Com isso, vocês estão vendo que não havia monstrosidade do crime que pudesse contar, porque, precisamente, por mais monstruoso que pudesse ser um crime, por mais atroz que se manifestasse, sempre havia um poder a mais; havia, próprio da intensidade do poder do soberano, algo que permitia que esse poder sempre respondesse a um crime, por mais atroz que fosse. Não havia crime em suspenso, na medida em que, do lado do poder encarregado de responder ao crime, sempre havia um excesso de poder capaz de anulá-lo. (FOUCAULT; 2002; p. 104)

Contudo houve em decorrência do que Foucault denomina como “economia do poder de punição” (FOUCAULT; 2002; p. 102), uma transformação da natureza do monstro. Pois foi ainda no século XVIII que importantes inovações tecnológicas e industriais começaram a aparecer. Também foi durante esse período que surgiram outras formas de se governar para substituir aquelas que não se adaptavam à nova economia.

Assim, como afirma Foucault: “o século XVIII encontrou mecanismos de poder que podiam se exercer sem lacunas e penetrar o corpo social em sua totalidade” (FOUCAULT; 2002; p. 108). Ou seja, ao invés de castigar um ou outro caso isolado de crime, surge uma nova economia de poder capaz de atingir e vigiar não apenas o monstro social, mas a sociedade como um todo.

Como consequência dessa mudança de economia, a visão sobre o que é, ou melhor, quem é o criminoso, também se modifica. A monstrosidade, nesse momento, sai dos limites jurídico-biológico e passa para o moral. Ocorre, antes da punição, um estudo sobre a natureza do crime, as circunstâncias em que ocorreram e a intenção de seu autor ao fazê-lo.

O princípio a reger a atrocidade torna-se então a relação entre o interesse do crime e a forma em que ocorre. A partir dessa lógica, portanto, surge o primeiro monstro moral do século XX: o político. Por isso Foucault (2002), encontra a representação inicial da referida monstrosidade na figura do soberano. Assim, temos a seguinte perspectiva sobre o criminoso e seu delito:

Como o crime é uma espécie de ruptura do pacto, afirmação, condição do interesse pessoal em oposição a todos os outros, vocês estão vendo que o crime é essencialmente da ordem do abuso de poder. O criminoso é sempre, de certo modo, um déspota, que faz valer, como despotismo e em seu nível próprio, seu interesse pessoal.

Por conseguinte, quanto mais despótico for o poder, mais numerosos serão os criminosos. O poder forte de um tirano não faz desaparecer os malfeitores, ele os multiplica. (FOUCAULT; 2002; p. 115 – 116)

Ou seja, a figura do soberano deveria desaparecer, pois ao eliminar o mais déspota dos monstros, quem planeja friamente a forma em que um ser humano deve ser torturado por dezoito dias, por exemplo, se mostraria o modo implacável de ação e abrangência dessa nova economia de punição. De símbolo do Estado, o soberano passa a traidor: essa era a forma de se enxergar o monstro político no final do século XIX e início do século XX.

Ao pensar nessa figura do monstro político foucaultiano para o contexto de análise das crônicas *Delírio número um* e *Delírio número dois* de Eneida, pode-se fazer a seguinte observação: esse monstro, encontra-se fora do controle do poder estatal. Ou seja, ele quebra o pacto estabelecido social e politicamente, rejeita a economia de poder vigente e não se vê como parte desse sistema. A sociedade, então, rejeita-o, como mostra Foucault:

Os problemas que estão presentes nas discussões a propósito da condenação de Luís XVI, as formas dessa condenação, vocês vão encontrar transpostos na segunda metade do século XIX, a propósito dos criminosos natos, a propósito dos anarquistas que, também eles, rejeitam o pacto social, a propósito de todos os criminosos monstruosos, a propósito de todos esses grandes nômades que giram em torno do corpo social, mas que o corpo social não reconhece como fazendo parte dele. (FOUCAULT; 2002; p. 120)

É a partir da figura desse monstro político exposto por Foucault (2002) que será feita a análise da infâmia em *Delírio número um* e *Delírio número dois*, de Eneida. Inicialmente deve ser dito que não se está acusando ninguém de déspota ou de criminoso, antes se deve entender que, tanto as crônicas relatam a memória traumática de uma prisão, quanto a própria biografia da autora destas narrativas e as crônicas apresentam, como já foi dito, elementos da literatura de testemunho e do relato autobiográfico.

Além disso, nas crônicas citadas de Eneida há, assim como houve no final do século XVIII, uma inversão de papel social em decorrência de uma nova economia de poder: de jornalista militante, Eneida passa a ser vista como traidora da nação por conta de sua filiação e pensamento político estar contrários ao novo regime político brasileiro, o ditatorial. Por isso há, assim como ao soberano apontado por Foucault (2002), uma relação entre a vivência da autora e o relato de seu confronto com o poder, no caso o poder de repressão de um Estado de exceção. Desse modo ela se torna, como Foucault (2002) denomina, um destes seres a girar em torno do corpo social.

Então se, ao analisarmos o conto de Lygia Fagundes Telles, vimos uma personagem tornar-se infame devido – como denomina Foucault (2002) – uma série de motivações elementares que a levaram à prática de um ato violento, ao observarmos a construção das

crônicas *Delírio número um* e *Delírio número dois* de Eneida, percebemos outra categoria de infâmia com o monstro político, ou melhor, o traidor da nação.

No entanto, esse indivíduo infame só será percebido após a leitura da segunda crônica, pois o relato, dividido em três momentos, é feito por uma narradora em primeira pessoa, assim como em *A Confissão de Leontina*, mas esta narradora, ao contrário de Leontina, não se nomeia e também não tenta provar inocência, seu objetivo ao narrar sua experiência traumática, interpelada por várias divagações e pausas, é mostrar o motivo de sua prisão e sua vida após a saída dela.

Em *Delírio número um* há de início um relato, aparentemente banal, de uma mulher em um café, localizado na Rua Álvaro Alvim. Ao sair com um amigo para conversar, a narradora da crônica começa a observar a movimentação dos pés que passavam do lado de fora do café. Ela inicia o que intitula como “apêlo dos pés” (ENEIDA; 1989; p. 88). Essa seria uma observação irrelevante de uma cena tão cotidiana de uma cidade não fosse a insistência dessa narradora em querer descobrir o motivo para, repentinamente, dedicar sua atenção para o estudo dos pés dos transeuntes anônimos, como mostra o excerto:

Quis distrair-me, penetrar na conversa, tomar parte no assunto, não abandonar o amigo, prestar atenção às suas frases e opiniões, apoiá-lo ou divergir, mas nada consegui. Palavras que em qualquer outro momento me despertam e agitam – fome, miséria, injustiça, opressão, liberdade, direito, saúde, alegria – naquele instante eram fluidas, sem côm e ressonância. Minha vontade desaparecera ante a eloquência do apêlo dos pés. (ENEIDA; 1989; p. 89)

Suas observações sobre os pés preocupavam-se em realizar a construção da narrativa de vida dos donos daqueles pés e de seus sapatos, se os usassem. Para cada pessoa e para sua finalidade ao caminhar, um sapato, um passo: “Por que veio ela com seu sapatinho branco, todo branco e todo aberto, criar nova personagem no espetáculo que meus olhos já começavam a definir e classificar? Onde vai assim, leve, leve, como se voasse?” (ENEIDA; 1989; p. 91).

Contudo, apesar de tantos e tão diversos pés e passos, a narradora detém-se, preocupa-se, com os transeuntes descalços, de sapatos gastos ou, aparentemente, emprestados, como mostra o excerto:

Não creio que esses sapatos sejam desse dono; são grandes demais, parecem soltos, prontos a fugir. Sente-se mesmo que há um certo emprêgo de força para mantê-los no pé.  
Há tragédias nestes, cheios de lama. A camisa de seu dono deve estar suja, o colarinho puído, as meias rôtas. De onde vêm assim, se não está chovendo? Por onde andou para apresentar pés marcados pelas estradas sem calçamento?

(ENEIDA; 1989; p. 90 – 91)

Há, nessa preocupação pelas pessoas que estão mal calçadas, a indicação da postura política da narradora, de seu engajamento nas lutas sociais. A crônica, então, mostra uma relação profunda entre o cotidiano urbano ao expor a rotina apressada dos transeuntes das ruas e retirar a beleza dela, algo que uma pessoa comum, igualmente preocupada com o trabalho ou com qualquer outra questão da vida moderna, não perceberia.

A narradora comporta-se como o *flâneur* de Walter Benjamin (1989) quando, a partir de uma minuciosa observação dos pés desses transeuntes, constrói uma narrativa a retratar o cotidiano acelerado de uma cidade grande e seu cenário marcado pelas desigualdades sociais e pelo individualismo. Desigualdades apontadas pelo teórico e que foram retratadas pelo uso de bons ou maus sapatos, ou mesmo pela ausência destes, nas duas crônicas de Eneida. Ainda sobre essa característica do *flâneur*, temos: “ele [o *flanêur*] estude a aparência fisionômica das pessoas para ler-lhes a nacionalidade e a posição, o caráter e o destino, pelo seu modo de andar” (BENJAMIN; 1989; p. 203).

Ao vivenciar e narrar essas observações sobre os pés e, conseqüentemente, sobre as pessoas, a narradora da crônica mostra ao seu leitor um forte sentimento humanitário. Sentimento este que também é uma característica forte da produção literária de Eneida. Assim afirma Santos:

Muito cedo, Eneida despertou para um profundo amor e respeito aos indefesos e oprimidos. Só um grande sentimento pela humanidade justificaria o gesto daquela menina bem nascida e bem criada, que jamais conhecera o frio e a fome, ter assumido a defesa e a liberdade dos menos favorecidos. Foi um aprendizado doloroso: prisões, maltratos, torturas. Todavia, mesmo nos momentos mais cruciais, não deixava de preocupar-se com seus companheiros. (SANTOS; 1994; p. 04-05)

As observações dessa narradora sobre os pés dos transeuntes não são, portanto, irrelevantes. Elas vão além da mera descrição e revelam muito mais o próprio pensamento, a própria postura política de quem relata essas reflexões, por isso a insistência em continuar a análise.

Contudo, a narradora persiste em se perguntar o motivo para ter respondido a esse “apelo dos pés” na medida em que sua preocupação com ele torna-se mais forte, como mostra o excerto: “Por que delirava eu? Como caíra naquele estranho mundo de pés? Começara manso e simples meu delírio, (...). Mas crescera tanto e tanto que, levando-me além, muito além, obrigava-me agora a adivinhar cada vez mais” (ENEIDA; 1989; p. 95).

Portanto, em *Delírio número um*, a narradora comporta-se como o *flâneur*

benjaminiano. Ela reflete sobre o cotidiano da cidade, faz parte dela, mas não como mais uma transeunte que apenas caminha de casa para o trabalho sem pensar por que está fazendo isso. Ela está à margem do processo de massificação capitalista, não faz parte da “multidão amorfa de passantes”<sup>9</sup> (Benjamin *apud* GINZBURG; 2012; 131), assume um comportamento diferente do de um autômato. Por isso demonstra em suas crônicas sua preocupação em construir uma sociedade igualitária, onde não haja mais desigualdades e injustiças, como mostra o trecho:

Penso em pés desbravando a Amazônia, pés construindo estradas, pés plantando, pés cuidando de terras e civilizando-as, pés trabalhando, pés preparando açudes, pés criando, pés produzindo. São os mesmos que eu gostaria de ver dançando, amando, pulando, cantando. (ENEIDA; 1989; p. 97)

À primeira leitura de *Delírio número um* não se nota, mas a narradora deixa o indício da lembrança de uma experiência traumática quando se interessa em ver se aparece pela rua alguém que usa um tipo específico de calçado – os tamancos – como mostra o excerto: “Não vi tamancos; apenas um ou dois pares de pés descalços” (ENEIDA; 1989; p. 95).

Essa preocupação, exposta de modo aparentemente aleatório, justifica-se após a leitura da segunda crônica, *Delírio número dois*. Nela, a partir do primeiro delírio sobre os pés, a narradora relata um segundo devaneio, desta vez sobre as mãos. A partir da observação de suas próprias ela nos dá o primeiro indício de um sofrimento sentido: “Quantas vezes já me perguntei por que são feias, inexpressivas, tristes, as minhas mãos? Por que envelheceram assim, tão depressa?” (ENEIDA; 1989; p. 101)

O motivo para os devaneios (ou melhor, delírios) é, enfim, revelado em *Delírio número dois*. Um corte abrupto cessa as observações da narradora sobre as mãos e a rememoração de seu cárcere aparece. Quem narra essa crônica já viveu uma experiência de tortura, física e psicológica. A resistência para reviver esse momento é explicada, pois uma das características da memória traumática está na dificuldade de narrá-la, pois a lembrança dela é igualmente dolorosa à experiência, como afirma Ginzburg:

Pesquisadores têm observado que a capacidade de relatar episódios de violência varia muito de acordo com o tipo de inserção que cada um tem neles. (...) as vítimas podem ter dificuldade em narrar o que viveram em razão do abalo sofrido. A dor física extrema impede a narração fluente posterior. (GINZBURG; 2012; p. 159)

Devido à lembrança dolorosa, portanto, há uma dificuldade em narrar. Por isso os delírios foram expostos, a narradora ainda se preparava para relatar a sua experiência violenta.

---

<sup>9</sup> BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os Modernos*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

E, quando se trata de um texto literário que incorpora em sua estrutura elementos da narrativa de testemunho, como foi mostrado no primeiro capítulo deste estudo, há um texto fragmentado.

Na crônica de Eneida, por exemplo, há uma marcação espacial em *Delírio número um* quando a narradora afirma que o delírio começou em um café, localizado na Rua Alvaro Alvim, mas não se sabe quando isso aconteceu, tampouco o tempo transcorrido entre uma reflexão e outra.

São narrativas imprecisas e essa imprecisão aparece em vários momentos, como em “Não poderei lembrar olhos, voz, nariz de ninguém. Nem mesmo de certas pessoas que ficaram em alto-relêvo na minha vida. (...). Olhos, vozes, narizes, são para mim conhecimentos imperfeitos”. (ENEIDA; 1989; p. 101). A segurança do relato só surge quando a narradora, enfim, narra o que sofreu, como se pode ver no excerto:

Desde aquele dia em que pés transeuntes provocaram meu primeiro delírio, dêles nunca mais pude fugir. E a prova é a narrativa dêsse meu delírio número dois: Eu passara dois meses prêsa na Sala de Detidos da Polícia Central. Durante sessenta dias vira, ouvira, sentira, sofrera tantos e tantos sofrimentos, estava tão cheia do cheiro de sangue, meus olhos e meus ouvidos tão impregnados de dor, que quando fui mandada para a Casa de Detenção, senti alívio. Não sabia o que iria acontecer; mas ficar onde estava era caminhar para a loucura. Precisaréi dizer a data dêsse fato? Quem já esqueceu os trágicos, sombrios, inquietantes e longos dias de 1935: prisões cheias, espancamentos, torturas, arrancar de unhas, surras de chicote, ditadura policial, terror? Quem já esqueceu? (ENEIDA; 1989; p. 104)

A infâmia, enfim, surge a partir do relato do cárcere. A narradora destas crônicas sempre foi marginal à sociedade de seu tempo. Por escrever e analisar a multidão, a movimentação da cidade, comporta-se como o *flâneur* de Benjamin (1989), o indivíduo que não apenas está marginal à sociedade moderna e urbana, mas se reconhece como personagem externo àquele meio. Mas não foi esse o motivo para a sua prisão. Ao entrar em confronto com as regras de regime ditatorial, recebeu o estigma da infâmia e passou a ser vista como o monstro político foucaultiano, por “trair” seu Estado ao lutar por outra forma de poder.

A explicação para a atenção dada aos pés dos transeuntes e o interesse já mencionado pelos tamancos já eram os indícios de uma lembrança que precisava vir à tona. Esse calçado, especificamente, lembra a narradora da punição sofrida pelo confronto com a lei, como mostra o excerto: “Quando cheguei à sala das mulheres, no Pavilhão dos Primários, logo meus ouvidos se encheram do ruído dos pés. (...). E o ruído incessante: eram tamancos, tamancos que andavam entre quatro pequeninos pedaços de chão.” (ENEIDA; 1989; p. 104 – 105).

Portanto, há nas crônicas de Eneida, assim como no conto de Lygia, uma narradora que sente necessidade de relatar sua experiência de choque com o poder. Ambas consideram injustas suas punições e procuram justificar essa afirmativa, de modo consciente, como em *A Confissão de Leontina*, ou não, como em *Delírio número um* e em *Delírio número dois*. Pois para a narradora das crônicas de Eneida seu crime, na realidade, é sua luta contra a opressão, a desigualdade social, a marginalização de indivíduos, infame é (ou deveria ser) o Estado que mantém essa estrutura segregadora e violenta.

#### 4. Considerações Finais

Neste trabalho, dividido em três momentos, procurou-se mostrar, a forma em que a infâmia surge nas personagens presentes nas narrativas de Eneida e de Lygia Fagundes Telles. Para isso houve uma discussão sobre o modo em que elementos da literatura de testemunho foram utilizados para a construção do relato das narradoras-personagem das crônicas e do conto de ambas as escritoras, respectivamente.

Em Eneida foi ressaltado o aspecto traumático em suas duas crônicas analisadas: a resistência ao ato de narrar, origina crônicas que, em meio a divagações, expõem o trauma vivido pela narradora enquanto presa política durante um regime militar. Já em Lygia Fagundes Telles há uma narrativa ficcional, sem vínculo com prova documental nenhuma da existência de Leontina, mas que se apropria de elementos da narrativa de testemunho e de recursos estéticos da autobiografia para utilizá-los, todos, como recursos inovadores para uma nova escrita da contística brasileira.

Em seguida, foi apresentado um recorte da fortuna crítica das escritoras, suas obras e suas principais temáticas para referendar a ideia de que valeram de sua produção literária para questionar valores de uma época, mas também fizeram isso enquanto pessoas, seja de forma pessoal, como Eneida, que mostrava em seus textos suas posturas e sua militância política, ou como Lygia F. Telles, ao produzir narrativas de cunho social, quando insere personagens excluídos socialmente e vítimas do descaso das autoridades públicas às necessidades básicas das pessoas de baixa renda como protagonistas obrigados à prática de atos ilícitos para ter uma renda mínima, como a prostituição.

O terceiro capítulo mostra, enfim, a problematização da infâmia. O principal teórico nele utilizado é Michel Foucault. Nesse momento foi necessário mostrar a figura social do monstro foucaultiano, retirando dele dois exemplos de atos monstruosos, infames, para a análise das crônicas e do conto.

Foram utilizados nesta análise os monstros político e o de motivações elementares para demonstrar como a natureza do ato infame não depende exclusivamente de seu autor, mas também das circunstâncias e do momento histórico em que se faz ou diz algo. Dessa forma, acredita-se ter mostrado em que contexto a infâmia surge e se configura nas narrativas dessas escritoras.

Para o início dessa pesquisa foi levantada, como hipótese, a suspeita de que há um segmento de personagens dentro da literatura e, especificamente, dentro da produção de

Eneida e de Lygia Fagundes Telles, que são tratadas como infames. Essa suspeita surgiu a partir de duas condições: uma intrínseca ao texto literário, que se evidencia na presença forte de personagens marginais, de minorias oprimidas que vivenciam uma realidade violenta, são os heróis de sua própria narrativa, mas não correspondem ao ideal do herói da literatura clássica.

A outra está extrínseca à literatura, uma vez que essa inserção das personagens infames ocorre com muito mais frequência quando há uma violência coletiva sendo praticada, como no conto de Lygia Fagundes Telles, onde não apenas Leontina, mas todas as pessoas que não tiveram acesso às necessidades básicas de vida – alimentação decente, moradia digna e educação de qualidade – sofrem com a violência da falta de prestação de serviços que deveriam ser oferecidos pelo Estado. Elas vivem, por isso, em um ambiente onde a criminalidade ocorre com maior aplicabilidade das penas, e maior exposição midiática. Estado e mídia, juntos, constroem, nesse caso, a imagem do infame.

Ou então, há uma produção de narrativas com personagens infames mais intensa, quando se vive em um regime autoritário, ou ouve-se o relato de quem sofreu diretamente com a ausência da liberdade de expressão. É o caso das duas crônicas de Eneida, onde a narradora-personagem tem seu direito de contestação proibido pelo Estado, é procurada, presa e mantida sob a acusação de traição. No entanto, esse dispositivo de poder que a reprime, não a impede de continuar a pensar e não evita que seu cárcere seja visto, pelas gerações futuras, graças à coragem da escritora em narrar sua experiência, como mais uma forma de luta contra o regime de exceção.

Ao ter coragem de narrar seu trauma, Eneida inverte a situação para o leitor e deixa subentendido o questionamento sobre quem ou o quê seria, realmente, o monstro político: se o militante, que usa da militância política para buscar melhorias sociais, ou o Estado, que para manter seu modelo político-econômico, usa de extrema violência para silenciar quem desobedece ou questiona suas leis e práticas.

Essa pergunta leva, novamente, à reflexão sobre o monstro político de Foucault, no qual o Estado, representado pelo soberano, era o real retrato da perversidade do detentor de poder contra seus servos. O direito dos excluídos à voz, garantido pela literatura de testemunho, permitiu a pessoas como Eneida o direito a narrar a sua versão, contrária à dos dispositivos de poder que a violentaram e tentaram calar o sofrimento e a vontade de lutar seus e de tantos outros presos políticos.

A partir dessa hipótese foi iniciado um trabalho de pesquisa e coleta de material sobre

a infâmia, sobre as escritoras, sobre a literatura de testemunho e sobre a autobiografia. Essa busca foi necessária para corroborar a presença da infâmia nessas narrativas. Como resultado dessa pesquisa, a infâmia pôde ser vista em seu contexto social e como foi retratada, utilizada pela literatura de Eneida e de Lygia Fagundes Telles. Mas, além disso, também foi mostrada a forma em que o projeto ético-político das autoras transparece em seus textos quando elas mostram personagens aparentemente vis, mas lançam ao leitor as perguntas: afinal, onde está a atrocidade? Quem é o infame?

Estas, talvez, sejam perguntas que a humanidade não seja capaz de definir, pois a infâmia existe em cada ser e a todo momento. O que hoje pode ser considerado normal, daqui a uns anos pode ser visto como torpe, vil.

Atualmente, a figura do criminoso ou a do presidiário ainda é vista como infame, mas há distinção entre o desvio de dinheiro feito por um grande político e o roubo de um celular por um menor infrator, assim como há distinção na severidade da pena para ambos. Questiona-se a internação compulsória dos loucos, mas permite-se que uma lei de higienização pública interne forçosamente os dependentes químicos, os nossos infames contemporâneos.

Permite-se que práticas sexuais, conhecidas por atos de submissão, famosas por sua extrema violência sejam permitidos e objetos comercializados para a realização das mesmas, mas há um número cada vez maior de pessoas assassinadas cruelmente por ter uma opção sexual e afetiva diferente da heteronormativa.

Enfim, após as análises dos textos e a conseqüente reflexão social, talvez o mal não seja propriamente o ato infame, mas as circunstâncias e o momento histórico no qual indivíduos decidem, ou então são colocados frente a frente com a contravenção e deixam de ser vistos, por isso, como cidadãos. Tornam-se monstros, anormais, infames. Mas ainda assim, a pergunta persiste: será que em algum momento eles realmente assim o foram?

#### 4. Referencial Teórico

ABDALA JR, Benjamin. *Literatura, História e política: literaturas de língua portuguesa no Século XX*. 2ª edição. Cotia – São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo. 2007.

\_\_\_\_\_. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. 1942. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo. 2008.

ANDRADE, Mario de. A Elegia de Abril. In: *Revista Clima*. 1941. n.01. São Paulo. p. 11- 19.

AZEVEDO, Luciene Almeida. Autoficção e Literatura Contemporânea. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n.12. 2008. p. 31 - 49

ALVARES, Vânia Maria. *História e Memória em Aruanda e Banho de Cheiro*. Belo Horizonte. 155p. Dissertação (mestrado). Faculdade de letras da Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte, Minas Gerais.

ASSIS, Machado. *O nascimento da crônica*. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (org. e introd.). *As Cem melhores crônicas Brasileiras*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2007.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre Nikolai Leskov. In: *Obras Escolhidas*. 13ª impressão. São Paulo: Editora Brasiliense. 2011.

\_\_\_\_\_. Sobre o Conceito de História. In: *Obras Escolhidas*. 13ª impressão: São Paulo: Editora Brasiliense. 2011.

\_\_\_\_\_. O flâneur. In: *Charles Baudelaire – Um Lírico no Auge do Capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas. Volume III)

BORGES, Jorge Luis. *História Universal da Infâmia*. Tradução Davi Arrigucci Jr. 1ª edição. São Paulo. Companhia das Letras. 2012.

BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio (et al). *A crônica: o gênero, sua fixação, e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2005.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. 10ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 1989.

\_\_\_\_\_. A Nova Narrativa. In: *A Educação pela Noite e outros Ensaio*. São Paulo: Editora Ática. 1989.

CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira: Origens e Unidade (1500 – 1960)*. Primeira edição. Primeira reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2004.

CASTRO, Manuel Antônio de. O Próprio e os Atributos. In: *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência e Literatura na UFRJ, Centro de Letras e Artes, Pós-Graduação*. Ano XIV, nº22, jan-jun 2010.

COMPAGNON, Antoine. *Cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2ª edição. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2010

COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*. 5ª edição. São Paulo: Global. 1999.

DE MARCO, Valeria. A Literatura de Testemunho e a Violência de Estado. In: *Lua Nova*. Nº 62. P. 45-68. 2004

DÊNIS, Benoît. *Literatura e Engajamento: de Pascal a Sartre*. Tradução de Luiz Dagoberto de Aguirra Roncari – Bauru, SP: EDUSC, 2002.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: *O que é um autor?*. 1977. 4ª edição. Editora Passagens. 2000.

\_\_\_\_\_. *Os Anormais: Curso no Collège de France (1974 – 1975)*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2002. – (Coleção Obras de Michel Foucault).

\_\_\_\_\_. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Coleção Ditos e Escritos volume III. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade I: A vontade de Saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. Tradução e organização: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1979.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir: Nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da USP. Fapesp, 2012.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago. 1991

KLEIN, Kevin Falcão. Histórias da Infâmia: de Borges a Foucault. In: *Anuário de Literatura*. ISSN: 2175-7917, vol.15, nº1, 2010.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. A Vigência do Poético na Regência do Virtual. CASTRO, Manuel Antônio de (org.). In: *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7Letras: 2004.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

LOBO, Lilia Ferreira. *Os Infames da História: pobres, escravos e deficientes no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

LUCAS, Fabio. *A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles*. Revista Cult. São Paulo. Nº 23, p. 60 – 77, jun. 1999.

- MEIRELLES, Renata. Da memória para a história: experiências e expectativas de mulheres subversivas na ditadura militar. In: *Prisma Jurídico*. São Paulo. Vol.10. p.111 – 134, jan/jun 2011
- MELO, Monica S. de Souza & COSTA, Lucas P. Alves. Implicações sobre as Narrativas de Si. In: *Letras & Letras*. Uberlândia 26 (1) 141 – 154, jan/jun. 2010
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. 20ª edição. São Paulo: Cultrix. 2006  
 \_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira: Modernismo*. Volume III. 6ª edição. São Paulo: Editora Cultrix. 2008.
- MORAES, Eneida. *Aruanda e Banho de Cheiro*. Belém. Secult: 1989.
- MORSON, Gary Saul & EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: Criação de uma Prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008.
- PASSOS, Izabel C. Friche (org.). *Poder, normalização e violência: Incursões foucaultianas para a atualidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Crônica: a leitura sensível do tempo. In: *Anos 90*. Porto Alegre, nº7, p. 29 – 37. Julho de 1997.
- RAMA, Ángel. *Literatura e Cultura*. Tradução: Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparetto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. (Ensaio latino-americanos; 6)
- RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. trad. Alain François. Campinas, São Paulo: editora da Unicamp, 2007.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008
- SALGUEIRO, Wilberth. Poesia *versus* barbárie – Leminski recorda Auschwitz. In: SALGUEIRO, Wilberth (org.). *O testemunho na literatura*. Vitória: Edufes, 2011, p.137-151.  
 \_\_\_\_\_. O que é literatura de Testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). In: *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 19, p. 284 – 303, 2012.
- SANTOS, Eunice Ferreira dos. *Eneida: memória e militância política*. Belém: GEPEM, 2009.  
 \_\_\_\_\_. *Eneida de Moraes: Tons e semitons do exílio*. UFPA. Belém: S.A. 1994.  
 \_\_\_\_\_. *O Documentário Social em O Cão da Madrugada. O Caos e o Cosmos*. Belém. 147p. Dissertação (mestrado). Curso de Pós-Graduação em Letras do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Pará – Belém, Pará.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Zeugnis” e “Testimonio”: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. In: *Literatura e Autoritarismo*. Letras nº22. Programa de Pós-Graduação em Letras UFSM. P.122 – 130. 2001.
- SCHERER, Marta. A Narrativa Crônica, entre o perene e o efêmero da História. In: *R. cient.*

ci. em curso, Palhoça. Vol.01. nº 2. P.50-63. Jul/dez 2013

SILVA, Deurilene Sousa. *O Indivíduo e as Convenções Coletivas em As Meninas*. Belém. 102p. Dissertação (mestrado). Faculdade de Letras e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará – Belém, Pará. 2008.

SOUSA, Ana Maria de. *No doce das crônicas de Rubem Braga, o testemunho de um narrador de alguns fatos de 1964 a 1967, nas páginas da revista Manchete*. 210p. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo. São Paulo – São Paulo. 2012.

TELLES, Lygia Fagundes. *A Estrutura da Bolha de Sabão*. Posfácio de Alfredo Bosi. São Paulo: Companhia das Letras. 2010.

\_\_\_\_\_. *A Disciplina do Amor*. Posfácio de Noemi Jaffe. São Paulo: Companhia das Letras. 2010

\_\_\_\_\_. *Antes do Baile verde*. Posfácio de Antonio Dimas. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

\_\_\_\_\_. *Durante aquele estranho chá*. Posfácio de Alberto da Costa e Silva. São Paulo: Companhia das Letras. 2010.

\_\_\_\_\_. *Seminário dos Ratos*. Posfácio de José Castello. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva. 2008.

VOGEL, Daisi Irmgard. Borges e a Entrevista. In: *Fragments*. Florianópolis. Nº 28/29. P. 135/150. Jan/dez 2005.

### Referências Eletrônicas

TELLES, Lygia Fagundes. Entrevistas. In: *Cadernos de Literatura Brasileira v.5. Instituto Moreira Sales*. Acessado no dia 03 de novembro de 2013.

Disponível em: <http://ims.uol.com.br/hs/lygiafagundestelles/lygiafagundestelles.html>