



Acta Scientiarum. Language and Culture

ISSN: 1983-4675

eduem@uem.br

Universidade Estadual de Maringá

Brasil

Santos Gomes, Carlos Magno

A paródia da autobiografia em Lygia Fagundes Telles

Acta Scientiarum. Language and Culture, vol. 30, núm. 1, 2008, pp. 79-84

Universidade Estadual de Maringá

.jpg, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307426639010>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

A paródia da autobiografia em Lygia Fagundes Telles

Carlos Magno Santos Gomes

Núcleo de Letras, Universidade Federal de Sergipe, Av. Vereador Olímpio Grande, s/n, 49000-000, Itabaiana, Sergipe, Brasil.
E-mail: calmag@bol.com.br

RESUMO. Este artigo defende a hipótese de que o romance *As horas nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles, apresenta um sofisticado jogo auto-referencial da obra dentro da obra. As cenas em que Rosa, a protagonista, tenta escrever suas memórias, mas é consumida pelo alcoolismo, fortalecem as idéias de paródia e de descentramento estético, presentes nesse romance. Rosa narra e comenta a superficialidade de suas memórias até abandonar seu projeto de escrita, que pode ser lido como uma paródia das autobiografias. Essa hipótese será sustentada metodologicamente pelos conceitos pós-estruturalistas propostos por Jacques Derrida, que defende a escrita como jogo, remédio, veneno ou teatro, entre outros conceitos. A partir dos suplementos estéticos da encenação de Rosa, o leitor, preocupado com o “como” a obra foi construída, descobre novos roteiros desse romance que se autoquestiona no próprio desenrolar da narrativa. Ao final, interpreta-se o silêncio de Rosa como uma crítica à superficialidade e ao narcisismo do gênero autobiográfico.

Palavras-chave: paródia, escrita, metanarrativa, pós-estruturalismo.

ABSTRACT. A parody of autobiographies in Lygia Fagundes Telles. This study defends the idea that the novel *As horas nuas* (1989), by Lygia Fagundes Telles, presents a sophisticated auto-referential game concerning the artistic production in itself. The scenes in which Rosa, the main character, tries to write her memories, but is absorbed by alcoholism, strengthens the idea of parody and esthetic disorder in this novel. Rosa narrates and comments the superficiality of her memories until the moment that she abandons her writing project, which can be read as a parody of autobiographies. This hypothesis is supported methodologically by the post-structuralism concepts proposed by Jacques Derrida, which defends the writing as a game, medicine, poison or theater, beyond other concepts. Using the esthetic supplements of Rosa's staging, which narrates her memories to a recorder, the reader concerned about “how” the novel was built discovers new scripts of the novel that provokes self-questioning in the development of the narrative. In the end, the silence of Rosa can be interpreted as a criticism about the superficiality and the narcissism of the autobiographies.

Key words: parody, writing, meta-narrative, post-structuralism.

Introdução

A escritora diante da *cena da escrita* é um tema recorrente nos romances de Lygia Fagundes Telles, por isso instigante e revelador do seu processo de criação ficcional. Com o uso da auto-referência textual, sua literatura apresenta uma dinâmica que relaciona a representação do escritor a diferentes posições ideológicas. No primeiro romance em que aparece a personagem da escritora, *Verão no Aquário* (1963), o texto questionado é o romance tradicional, já que a protagonista, Patrícia, adia a conclusão da obra que escreve. Em *As meninas* (1973), Lia rasga seu romance porque não o vê comprometido com as causas sociais e políticas. Já em *As horas nuas* (1999a), Rosa tenta escrever suas memórias, mas só consegue encenar tal escrita. Assim, nas obras dessa autora, o autoquestionamento literário pode ser apontado

como um processo de reflexão estética sobre a forma romanesca que se apropria das técnicas da metanarratividade para repensar o lugar da literatura no mercado editorial.

Em oposição a suas personagens, Lygia Fagundes Telles sempre destaca sua preocupação com o papel social da literatura: “para quem escreve o nosso escritor e para quem vai escrever? Nesse sentido, a minha literatura é engajada. Sempre me dediquei com maior devoção a essa temática do Terceiro Mundo. Espero que fique alguma coisa” (Telles, 1999b, p. 7). Essa posição política, assumida em suas entrevistas e depoimentos, torna-se um impasse em sua ficção, uma vez que o texto escrito ou o projeto de livro é abandonado por suas personagens, deixando pistas de certo mal-estar próprio dos romances contemporâneos. Por meio das metáforas

do escritor incomodado com seu produto e do uso de auto-referências textuais, os romances de Lygia Fagundes Telles estão permeados de elementos estéticos que ressaltam a paródia do gênero textual usado.

Mesmo sendo um tema recorrente em suas obras, as preocupações com a metanarratividade do romance, a fortuna crítica de suas obras tem concentrado-se nos aspectos sociológicos de sua produção. Por exemplo, os trabalhos na área dos estudos de gênero valorizam a forma como a temática da mulher é desenvolvida a partir da “ausência do pai” e da “desestruturação familiar”, implicadas nos conflitos de personagens e que dão consistência ao caráter feminino e feminista de sua escrita (Xavier, 1998, p. 44). Seguindo esse viés sociológico, Fábio Lucas destaca que a ficção de Telles, além de um *locus* de “dicção autenticamente feminina”, apresenta oscilações entre subjetividade e engajamento, pois “o espaço ficcional por ela reivindicado tinha uma dimensão política profunda” (Lucas, 1999, p. 5).

Reconhecendo esse olhar sociológico do texto de Lygia Fagundes Telles, este artigo pretende avançar no campo da crítica estética, porém propondo um novo roteiro de leitura para *As horas nuas*. Ao mesmo tempo em que tenta escrever, Rosa critica a superficialidade das biografias, gênero valorizado pelo mercado editorial. Vale destacar que o desejo da escrita não corresponde ao texto produzido pela protagonista. A partir de uma leitura da forma como essa narrativa se desdobra, propomos a encenação de Rosa como uma paródia do gênero autobiográfico. A representação de uma escritora descontente com sua escrita fortalece a idéia de que o texto literário reproduz uma concepção estética de autoquestionamento do gênero usado. Assim, investigam-se os recursos estéticos usados em *As horas nuas* como uma proposta de descentramento das biografias e autobiografias que só se preocupam com o narcisismo de seus heróis. Por esse viés, que é irônico no texto de Telles, o leitor atento tem acesso a uma sofisticada paródia das autobiografias.

Para se entender o roteiro de leitura proposto neste artigo, as encenações de Rosa vão ser exploradas como auto-referências e como um *texto espelho* da narrativa, pois, nas cenas em que ela tenta escrever, o romance também expõe a fratura entre os dois textos que se complementam, visto que há um tempo encenado e um tempo escrito como se verá adiante. Segundo os princípios da metanarratividade, o *texto espelho* pode ser identificado pelos signos que deixam “instruções de leitura” (Bal, 1998, p. 151), aqueles que possibilitam uma lógica interna

para o texto narrado. Neste caso, as performances de Rosa fortalecem a idéia de que há uma encenação da escrita, concomitantemente ao desenrolar da narrativa. Para que o texto encenado seja lido como um segundo, o leitor precisa estar atento aos artifícios da narrativa, pois o texto precisa de um “leitor modelo”, um leitor que, além de notar “o que foi narrado no texto”, passe a perceber muito mais o modo “como foi narrado o texto” (Eco, 2003, p. 208).

Antes de seguir adiante, vale destacar que a análise do “texto encenado”, e não apenas do “texto escrito” por Rosa, pressupõe uma concepção pós-estruturalista de análise literária. Ora, a repetição da narrativa literária é uma das faces da escrita que só se processa por meio da circularidade, uma vez que a “escrita” é vista como uma repetição espontaneamente de si mesma e gira em círculos, pois é aparência, produtora de opinião e não de verdade (Derrida, 1997, p. 50). O sofisticado jogo metanarrativo desse romance está na tensão entre os dois planos narrativos, que projetam a repetição de Rosa como uma marca da circularidade da escrita. A tentativa de explorar esse jogo metanarrativo faz parte do roteiro de leitura proposto aqui.

Para completar essas preliminares, destaca-se a importância do uso da paródia como uma estética de resistência, que se opõe à superficialidade do gênero incorporado, o qual passa a ser o gênero criticado. Só o leitor atento percebe esse jogo paródico do romance, porque

[...] a paródia atua como um expediente de elevação da consciência, impedindo a aceitação dos pontos de vista estreitos, doutrinários, dogmáticos de qualquer grupo ideológico (Hutcheon, 1989, p. 131).

Para esse leitor, o processo metanarrativo, o romance dentro do romance, como é o caso de *As horas nuas*, explora a consciência auto-referencial da escrita como uma crítica às limitações da representação. Para o pensamento pós-estruturalista, a criação literária sempre traz marcas da auto-referência textual, no entanto, na escrita de Fagundes Telles, o caráter paródico desse procedimento merece destaque pela fina ironia que há entre o enredo do romance, que vai se autodesdobrando, e o texto que vai sendo negado pela protagonista.

As memórias gravadas

Em *As horas nuas*, Rosa, atriz decadente, descreve-se disposta a narrar suas memórias numa tentativa de fugir do caos em que sua vida se encontra. Abandonada pelo amante e pela filha, ela encontra, na escrita do passado, um refúgio para a

mediocridade de seu cotidiano. Apesar de traçar comentários sobre a superficialidade das biografias comerciais, ela não consegue escrever sua história, por isso resolve gravar suas memórias. Desta forma, no desenrolar da narrativa, está em jogo tanto o como fazer um romance, quanto o escrever uma autobiografia. Este artigo defende a idéia de que um gênero atravessa o outro numa dinâmica do “mais que um”, a *différance*, pois o leitor, preocupado com o como o texto está construído, percebe que as memórias de Rosa é o artifício do romance¹. Dessa possibilidade, a da escrita *rasurada* de Rosa, partimos para uma leitura paródica de suas memórias.

O termo *rasurado* é usado a partir da valorização do “pensando no intervalo” (Hall, 2000, p. 104), uma vez que entre o gênero romance e a forma das memórias de Rosa, a obra *As horas nuas* projeta-se como um espaço de auto-reflexão da construção textual. Com esta estratégia, esse romance traduz uma transgressão autorizada, uma duplicação e diferenciação textual apresentada de forma subversiva. Nele, o narcisismo da escrita questiona as dicotomias como a da referencialidade e da auto-reflexividade quando Rosa se direciona para além da máscara da escrita: “Escrevo essa bosta de livro” (AHN, p. 46)². Por apresentar um lugar de descrença no gênero que usa, temos a primeira pista de uma reflexão paródica do gênero que está sendo usado, como se houvesse um rebaixamento do gênero escolhido. Além disso, a exposição auto-referencial e debochada da escrita nos remete à superficialidade do gênero que está sendo usado:

Fui convidada, aceito, a peça é de Sartre! Reaparecimento de Rosa Ambrósio! Sucesso absoluto, coisa deslumbrante, a salvação pelo trabalho. Em seguida minhas memórias, tudo quanto é perna-de-pau já escreveu as suas, por que não eu? Hem?! As Horas Nuas, você aprovou o título, também eu nua sem tremor e sem temor (AHN, p. 42-3).

Tal forma de narrar, questionando o gênero usado, é ambígua e faz parte do autoquestionamento do romance. Por essa brecha, percebe-se a dupla cena da escrita: a cena do texto narrado e a do encenado. Percebe-se que a postura de Rosa é de descrença nas biografias e na cultura de massa: “tudo quanto é perna-de-pau já escreveu as suas” (AHN, p. 43). Com este olhar, ela desnuda a superficialidade de suas próprias memórias. O título de sua autobiografia é o mesmo

do romance *As horas nuas*. O título da obra dentro da obra sugere um jogo de ambigüidades e proporciona uma reflexão sobre o próprio conteúdo do romance, uma vez que

[...] a escrita, por ser a forma espetacularmente engajada da palavra, contém, ao mesmo tempo, por uma ambigüidade preciosa, o ser e o parecer do poder, o que ele é e o que ele quereria que se acreditasse que ele fosse (Barthes, 2000, p. 23).

Tal ambigüidade também está presente nas auto-referências textuais: “Escrevo essa bosta de livro, memórias deslumbrantes, não o avesso mas só o direito das coisas, uma *winner*” (AHN, p. 46). O desdobramento da narrativa reafirma a descrença no gênero usado. Ao reafirmar e repetir inúmeras vezes que sua escrita não tem nenhuma importância, Rosa está sentenciando suas memórias ao silêncio. Entre o que ela encena e o que realmente escreve, há um intrincado jogo estético. Tal técnica narrativa dialoga com a concepção contemporânea de arte que proclama

[...] a eliminação completa da desculpa do texto oferecer um espetáculo de pura representação, enquanto também procura paradoxalmente abolir as fronteiras e as distinções entre a ficção e o fato, entre a arte e a vida (Jameson, 2001, p. 75).

Ao diminuir as fronteiras da representação entre o texto escrito (o romance) e o que se vai sendo encenado (as memórias de Rosa), essa obra intensifica o jogo de auto-referência textual de forma paródica, pois ao mesmo tempo em que critica um gênero, apropria-se dele para construir seu enredo. As memórias de Rosa são projetadas por meio do descentramento da verdade, já que valorizam outros ângulos, como o irônico, o deslocado e o dissimulado da escrita que está sendo construída.

Assim, o autoquestionamento literário associa a posição ideológica da artista em relação ao do gênero textual adotado. Isso sugere uma preocupação estética explorada por meio da metanarratividade. Outro destaque do cuidadoso trabalho estético desse romance está no fato de haver diversas retomadas do universo ficcional dessa escritora paulista. De acordo com *A ficção intertextual de Lygia Fagundes Telles*, de Vera T. Silva, há em *As horas nuas* um jogo de citações das suas obras antecedentes. Tal jogo está na junção de vários personagens que são explorados de forma paródica: “nele é retomado, passo a passo, a obra anterior da autora” (Silva, 1992, p. 73).

No duplo jogo artístico, Rosa começa a jogar com a escrita teatral ao registrar o incômodo dessa forma de representação. Esta pista é dada quando ela fala da contaminação da encenação, da qual nem

¹ Esse neologismo *différance*, derivado do verbo francês *différer*, que tem o sentido, entre outros, de retardar, adiar, protelar, foi usado por Derrida (1999) de forma substantivada com uma idéia aproximada de “adiamento”. Além disso, o sufixo *ance* conota extensão. Daí a idéia de diferença e adiamento que representa a escrita para Derrida (cf. Johnson, 2001, p. 38).

² Doravante, nas citações, a obra *As horas nuas* será abreviada como AHN.

sempre se livra, pois herda a dor da representação: “Acho que representei bem a dor de Ofélia, mas quando saí do palco a dor continuou enterrada no meu peito até o cabo” (AHN, p. 47). Daí ser coerente afirmar que essa narrativa alterna as memórias com o texto que vai sendo produzido para se projetar enquanto um todo, como em um jogo que se resolve no próprio jogo:

[...] a reflexão universal recebe hoje um impulso espantoso de uma inquietação sobre a linguagem – que só pode ser uma inquietação da linguagem e na própria linguagem (Derrida, 1997, p. 12).

Pelo visto até aqui, é coerente afirmar que o jogo com a linguagem é intenso na obra de Lygia Fagundes Telles e tal jogo é fruto das inquietações literárias contemporâneas.

A paródia da autobiografia também está na superficialidade das memórias da atriz que não deixa de lado seu egoísmo, mesmo quando é irônica com ela mesma: “O narcisista nasce e morre narcisista e você [Rosa] é uma narcisista delirante, assim que encontrar a fonte para nela espelhar sua beleza” (AHN, p. 173). Tal narcisismo pode ser lido como um questionamento do gênero textual usado. Para a protagonista, a subjetividade faz parte de suas memórias e de seu exibicionismo, por isso é natural que sua escrita não deixe de ser narcisista:

[...] sou uma bêbada pobre num mundo podre, você [Gregório, o marido morto] sabe, o mundo apodreceu completamente. Até o mar, lembra? Também talhou. As pessoas chafurdam no lixo e parecem contentes, não sentem o lixo aqui fora, o lixo no particular, pisam nele e não se importam (AHN, p. 19).

Assim, a superficialidade do gênero que tenta usar está em sintonia com a sociedade de consumo que prioriza beleza e exposição da sexualidade:

[...] como um jovem modelo dos anúncios de cuecas e esperma. De jeans e esperma. De geléia de laranja e esperma – há neste país algum anúncio de geladeira que não recorra ao sexo? (AHN, p. 109).

Nesses subtextos ideológicos, nota-se também uma preocupação com a falta de qualidade da indústria cultural: “não leio mais jornais, desliguei a TV com suas desgraças em primeiríssima mão, crimes humanos e desumanos, catástrofes e calamidades naturais e provocadas, ah! um cansaço” (AHN, p. 10). Esse cansaço de Rosa explora uma cultura imposta pelas mídias. Com esse tom debochado, *As horas nuas* ressalta o espaço polissêmico do texto literário, visto que a forma de conceber a sociedade no texto literário não pode deixar os aspectos estéticos de fora, pois

[...] a arte e a literatura sabem torcer os esquemas identitários, desviá-los na direção das margens, onde se alojam as matérias simbolicamente mais complexas por sua turbidez, convulsões e quebras (Richard, 2002, p. 167).

Assim, a tentativa de Rosa se manter em pauta na mídia expõe uma visão negativa da Indústria Cultural, uma vez que a tentativa de escrita é mais um fingimento de sua carreira de atriz.

Além disso, para Rosa, a escrita é um fantasma, é uma ameaça, um incômodo, até nos sonhos: “[Diogo] Quis saber das minhas memórias, mas como? Quer dizer que eu não tinha nem começado?” (AHN, p. 114). Tendo por base esses impasses de uma autobiografia que nunca começa, mesmo já estando sendo narrada, infere-se que a escrita é fantasmática para Rosa. Assim, suas memórias não passam de um fantasma que a consome. Nesse intervalo entre a realidade e a aparência da narrativa, há vestígios que podem traduzir a escrita teatral de Rosa como um conceito de escrita que, ao mesmo texto que narra um fato, desmente-o logo em seguida.

Em face da impossibilidade da escrita, Rosa opta pela performance teatral, pois prefere o texto falado. Daí a idéia de escrita teatral que permeia a estrutura do romance. Essas cenas de Rosa enfatizam o olhar irônico que a obra apresenta para as autobiografias:

Desassossego. Então liguei este gravador e resolvi ir falando o que me der vontade de falar e este será um capítulo das memórias que estou começando agora, atenção, *Carpe Diem!* (AHN, p. 195).

Começar pelo fim do livro marca mais uma vez o jogo paródico que atravessa a construção do romance. Assim, sua auto-reflexão é também uma transgressão do gênero, uma vez que a paródia é uma

[...] forma intertextual que constitui, paradoxalmente, uma transgressão autorizada, pois sua irônica diferença se estabelece no próprio âmagô da semelhança (Hutcheon, 1991, p. 95).

Para Rosa, escrever suas memórias é coisa séria, para o leitor atento, faz parte do jogo narrativo.

Desse modo, “ligar o gravador” denuncia o jogo de linguagem, visto que a escrita “não se deixa resumir numa fala: existem forças, existe um espaço, a lei, o parentesco, o humano e o divino, o jogo, a morte, a festa” (Derrida, 1997, p. 95). Com a teatralização de Rosa, Lygia Fagundes Telles registra a traição da escrita por que passa a artista que não consegue produzir. Assim, a proposta de escrita das memórias transforma-se numa frustração:

Experimentei as canetas, uma de cada cor, escrever? Ainda não, escrever ainda não consigo, estou

excitada, tinindo, por enquanto só posso falar, é o que estou fazendo enquanto colho o dia quente como este café (AHN, p. 198).

Para o leitor atento, esses movimentos ambíguos de Rosa têm um significado estético fundamental para o entendimento do romance, pois a relação entre escrita e encenação se fortalece na circularidade dessa narrativa.

Assim, o jogo ficcional propõe a representação da ruptura dos referentes textuais para expor o autoquestionamento como uma crítica ao narcisismo do texto autobiográfico:

Fico mais perto do gravador e da fita virgem gravando este depoimento-virgem, vou falar de meu primeiro amor, parece tão ridículo, uma idiotice mas não interessa o que possa parecer, interessa é a palavra testemunhando este instante, captando o fluido que vem aqui de dentro na minha voz bem timbrada, estou serena (AHN, p. 200).

Acumulando comentários acerca da futilidade de sua escrita, a autora das memórias insiste em se repetir. Repetição que não é gratuita, porque ela faz parte da própria estrutura do romance:

Lá sei se isto continua gravando, detesto máquina, Um dois, três!... Alô, alô, tem aqui este botão que vou apertar, pronto, apertei, eu estava dizendo que ela alugou o porão pobrezinha (AHN, p. 203).

Com a encenação de Rosa, esse romance valoriza a auto-referência textual como um de seus temas. Desta forma, o autoquestionamento textual desloca e reincorpora a sua crítica à experiência de texto que está sendo escrito, confirmando a idéia de que “a ficção auto-referencial de hoje tem o potencial para ser uma ‘autocrítica’ do discurso na relação com a realidade” (Hutcheon, 1989, p. 105).

Nesse sentido, cabe destacar o quanto essas estratégias estéticas dinamizam a relação entre forma e conteúdo, pois o texto paródico funciona como um movimento duplo, tanto ressalta o texto que está questionando como se volta para o próprio texto. Nesse duplo movimento de crítica à autobiografia, o processo narrativo abre espaço para ele mesmo se expor.

O mal-estar de Rosa possibilita a inclusão de outro aspecto auto-referencial da escrita, a consciência de que o texto escrito é sempre uma traição ao seu autor, visto que o ato da escrita pode ser lido como um filho sem a presença do pai:

[...] a escritura é um filho *miserável* [...] um filho desviado e revoltado, uma desmedida e uma perversão, tanto compadecida e condescendente, apiedando-se de ser desguarnecido, um filho abandonado por seu pai. De qualquer modo, um filho *perdido* (Derrida, 1997, p. 97).

Na dinâmica entre o texto que Rosa queria escrever e o que encena, *As horas nuas* ressalta o quanto a escrita é um filho perdido, o quanto é a representação do traído.

O tom irônico e jocoso da encenação de Rosa é mais uma das características dessa versão paródica da autobiografia que busca sua legitimação à medida que é negada pela autora, uma vez que a paródia “é um filho rebelde, que quer negar sua paternidade e quer autonomia e maioridade” (Sant’Anna, 2000, p. 32). Rosa encena a escrita de seu texto, assinalando a rebeldia de uma obra que quer sua independência. Aí está o lado sofisticado dessa construção romanesca que, pautada pela própria temática da escrita, consegue reproduzir as limitações do escritor diante da escrita.

Assim, a encenação de Rosa faz parte do conjunto de significantes que compõe a metanarratividade que, nessa obra, é montada por uma rede de elementos de auto-referência e auto-reflexão textual. Por conseguinte, há também um autoquestionamento da própria idéia de representação que retoma o debate contemporâneo de que seu sentido na ficção nunca é completamente mimético e transparente, visto que a literatura “realiza, senão a transparência das relações sociais, pelo menos a das relações de linguagem” (Barthes, 1984, p. 61). Como visto até aqui, esse romance apresenta um amadurecido jogo narrativo, em que a construção estética faz parte da estrutura da obra.

Conclusão

Ao encenar sua escrita, Rosa resgata fatos de sua vida sem respeitar uma cronologia lógica para reconstituir sua trajetória até chegar à atual situação de bêbada, jogada num quarto escuro. Rosa não tem pudores, na superfície da sua autobiografia vale tudo de grande que ela vive:

Amo a glória, sou um poço de vaidade mas digo que estou me lixando com essas futilidades, poso de artista solitária, então saio desencadeada, de elmo aceso feito Joana D’Arc, tanta certeza de vitória, tanta coragem (AHN, p. 15).

Tal projeção é mais uma pista do jogo estético desse romance, pois a grandeza, as vitórias e o narcisismo narrados por Rosa não coincidem com as descrições feitas por outras personagens. Por exemplo, o gato Rahul expõe suas mentiras e falsidades, e a analista Ananta destaca seu egoísmo repetitivo.

Mesmo assim, a idéia de salvação por meio da escrita é uma constante. A instabilidade é a marca de Rosa, por isso ela só encontra refúgio em algum lugar do passado. Daí a escrita assumir o papel de resgate, de uma última chance para o encontro com

o perdido, a glória de uma atriz famosa e querida. Desta forma, a escrita, apesar de fantasmagórica, mantém alguma possibilidade de um futuro melhor para Rosa que não vive seu presente.

Diante do exposto, cabe retomar a importância da encenação de Rosa para a estética desse romance. Seu comportamento reconduz o leitor ao desdobramento do romance e à circularidade da escrita, ressaltando as repetições de que qualquer texto é passível. Por exemplo, nos dois capítulos em que Rosa narra sua história para um gravador, o jogo das memórias fica exposto. Com isso, a auto-referência textual é explorada de forma intencional na estrutura da obra. A produção de suas memórias concretiza-se por meio da encenação, contudo não anula a escrita dessas mesmas memórias já assinaladas desde a primeira linha da obra. Justamente, ao afirmar o já sabido, o texto reproduz o movimento da escrita literária que joga, que camufla os signos, para expor suas marcas lingüísticas.

Tal metanarratividade se destaca pela ironia que esse silêncio representa para o gênero textual usado, a autobiografia. Sem conseguir dar seqüência ao texto, Rosa é internada numa clínica para recuperação de viciados: “Rosa Ambrósio estava lá. Vestia uma longa bata branca e tinha a cabeça coberta por um pano listrado que caía reto até os ombros num arranjo egípcio” (AHN, p. 237). Nesta representação, Rosa sai de cena, muda e sem as memórias escritas, apesar de todo desencadeamento de fatos a que o leitor tem acesso. A idéia de jogo desenvolvida neste artigo fortalece a crítica ao texto autobiográfico, visto que “o jogo é sempre jogo de ausência e de presença, mas se o quisermos pensar radicalmente, é preciso pensá-lo antes da alternativa da presença e da ausência” (Derrida, 1995, p. 248). Nesse intervalo entre o não-escrito e o encenado pela protagonista, o roteiro de leitura foi construído.

Portanto, a representação da escritora, de acordo com a análise feita aqui, reproduz uma desconfiança a respeito do gênero autobiográfico. Já a paródia pode ser identificada nas sutilezas dos procedimentos narrativos, já que o silêncio de Rosa é apenas uma das ironias do jogo narrativo. Tal silêncio opõe-se à superficialidade das memórias e à circularidade da escrita literária. A sofisticação estética revela que *As horas nuas* (1999a) possui uma construção romanesca amadurecida que autoquestiona os próprios limites da ficção, sem cair no excesso da auto-referência textual. Pelo prisma da metanarratividade, ao puxar os fios dessa técnica romanesca, comprovamos o quanto o tema da escrita atualiza questões literárias contemporâneas na obra de Lygia Fagundes Telles.

Referências

- BAL, M. *Teoría de la narrativa*. Tradução de Javier Franco. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução de Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BARTHES, R. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério Costa. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ECO, U. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: ECO, U. (Ed.). *Sobre literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 208.
- HALL, S. Quem precisa da identidade? In: SILVA, T.T. (Org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 104.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- JAMESON, F. ‘Fim da arte’ ou ‘fim da história’? In: JAMESON, F. (Ed.). *A cultura do dinheiro*. Tradução de Maria Elisa Cevalco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Vozes, 2001.
- JOHNSON, C. *Derrida*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 2001.
- LUCAS, F. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Cult - Revista da Literatura*, São Paulo, ano II, n. 23, p. 12-17, 1999.
- RICHARD, N. Feminismo e desconstrução. In: RICHARD, N. (Ed.). *Intervenções críticas*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 167.
- SANT’ANNA, A.R. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2000.
- SILVA, V.M.T. *A ficção intertextual de Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: UFG/Cegraf, 1992.
- TELLES, L.F. *As horas nuas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- TELLES, L.F. Entrevista concedida a Fábio Lucas e Manuel da Costa Pinto. *Cult - Revista da Literatura*, São Paulo, ano II, n. 23, p. 5-11, 1999b.
- XAVIER, E. *Declínio do patriarcado*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

Received on June 13, 2007.

Accepted on August 22, 2007.