

## ENTRE PINTURA E LITERATURA, A MEMÓRIA-MÓBILE

*BETWEEN PAINTING AND LITERATURE, THE MOBILE MEMORY*

Danielle Cristina Mendes Pereira Ramos<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil  
dcmendes28@gmail.com

Recebido em 31 maio 2019

Aceito em 30 jul. 2019

**Resumo:** Este trabalho investiga a dicção poética do eu na literatura contemporânea, tramada pelo que reconhecemos como uma memória-móvil, isto é, pela compreensão da memória em sua condição plural e plasmável - uma instância em moto perpétuo de construção, a partir de jogos simbólicos de negociação de imagens. A partir desse diapasão, propomos a reflexão sobre os livros de contos, de Lygia Fagundes Telles, *Invenção e Memória* (2009) e *Conspiração de Nuvens* (2007), com o fito de estabelecer conexões entre o ficcional, o autobiográfico e os processos de organização de imagens relativas à memória. Muito especificamente, interessa-nos estudar a figuração de imagens do eu através da experiência infantil, explorando a composição de tais imagens e seu alinhamento a uma abordagem que faz do *topos* da infância uma estratégia estética a tangenciar narrativas subjetivas e experimentação artística. Propomos uma leitura comparativa e intersemiótica entre as referidas obras de Telles e as seguintes pinturas de Tarsila do Amaral: *A Negra* (1923); e *Abaporu* (1928). A fim de entender o papel dessa memória-móvil, entre o pictórico e o poético, examinaremos modos pelos quais as artistas, através de linguagens estéticas distintas, lidam com pontos de contato em suas criações, a saber, a tessitura de imagens simbólicas da infância por narrativas coletivas, e os elos entre pinturas que englobam narrativas e narrativas que conformam imagens visuais.

**Palavras-chave:** Lygia Fagundes Telles. Tarsila do Amaral. Memória.

**Abstract:** This work investigates the poetic diction of the self in contemporary literature, which is assumed to be framed by what we recognize as a mobile memory, that is, from a perspective of memory as plural and pliable, as an instance in perpetual construction, from of symbolic image trading games. We propose to analyze the books of short stories, by Lygia Fagundes Telles, *Invenção e Memória* (2009) and *Conspiração de nuvens* (2007), with the aim of understanding ways of connections between fiction, autobiography and organization of images related to memory. Specifically, we are interested in understanding the figuration of self images through childhood experiences, exploring the composition of such images and their alignment with an approach that makes the tops of childhood an aesthetic strategy to tangible subjective narratives and artistic experimentation. We also propose to make a comparative and intersemiotic reading between Telles' mentioned works and the following paintings by Tarsila do Amaral: *A Negra* (1923); and *Abaporu* (1928). In order to understand the role of this mobile memory, between the pictorial and the poetic, we will examine how the artists, through distinct aesthetic languages, deal with points of contact in their creations, namely the weaving of symbolic images of childhood by narratives and the links between paintings that encompass narratives and narratives that make up visual images.

**Keywords:** Lygia Fagundes Telles. Tarsila do Amaral. Memory.

### 1 DA MEMÓRIA-MÓBILE

“Somos nossa memória, somos esse quimérico museu de formas inconstantes, essa pilha de espelhos rotos”, nos afirma a voz poética tecida por Jorge Luís Borges

---

em seu poema *Elogio da Sombra* (2000, p. 383). A percepção da memória como trilha sinuosa e inconstante percorrida pelo desejo do eu em reconstruir, através de imagens rotas, possibilidades de coleções imaginativas sobre si, o outro e o mundo em que se habita vai ao encontro de nossa perspectiva acerca de suas relações com a literatura. Compreendemos a memória fora de qualquer possibilidade de resgate inequívoco, pelo fato de configurar-se pelo exercício constante de seleção, inclusão e exclusão, em processos que abarcam o vivido, mas também o sonhado; o desejado e o temido. Logo, consideramos a memória uma instância que se arvora em artefato capaz de colaborar para a formação do ficcional e, em contrapartida, ser por ele conformado, em uma relação solidária.

Pensamos, portanto, a memória como móbile, em sua constância movediça, em aproximação ao jogo estético proposto na década de trinta pelo artista plástico Alexander Calder, ao inventar uma nova forma artística revolucionária - o móbile - que transcendia tudo o que até então se conhecia no domínio da escultura. A experiência artística do móbile forjou-se em uma dimensão na qual se destacava o apelo a uma dinâmica do movimento, em potente fazer e refazer de sentidos adquiridos pela relação entre a obra - em suas formas suspensas e moventes, de acordo com o fluxo do vento - e o espaço em que se moviam, delineado de forma vária e incessante pelo moto contínuo das formas.

Ao alinharmos a proposta estética do móbile de Calder à concepção acerca da memória, retomamos a compreensão desta como uma instância em permanente elaboração, a partir de elementos seletivos que se situam fora de quaisquer possibilidades de recuperação absoluta do que se considera como o passado. Compreende-se a memória como um jogo simbólico contínuo de imagens negociadas a partir de estratégias que implicam o resgate de situações tanto vivenciadas quanto imaginadas.

Nesse sentido, cabe a referência a um artigo seminal de Sigmund Freud, *Construções na análise* (2019, p. 365-381), publicado em 1937. O texto postula a associação entre a tessitura de memórias no trabalho de psicanálise à tarefa do arqueólogo, que convergiriam nas limitações impostas ao desejo de resgate. Assim, o trabalho em arqueologia, cujo ponto de partida são as ruínas e os rastros descobertos nas escavações, permitiria a montagem de imagens possíveis sobre o

passado de uma civilização, sem, no entanto, esgotá-lo ou reconstruí-lo infalivelmente. De forma análoga, o processo de análise psicanalítica, através de determinados índices resgatados pelo paciente durante as sessões, possibilitaria a elaboração de um quadro de vivências sem que fosse possível afirmá-lo como um resgate tranquilo de um passado, assumindo, ao contrário, suas rasuras e interditos.

À imagem da memória como resultante de uma tarefa reflexiva que se percebe em sua precariedade e incompletude somamos a sua compreensão como movimento inconstante e aleatório, tal como postulado por Walter Benjamin, ao empreender a leitura crítica da obra proustiana em seu texto *A imagem de Proust* (1994).

Ao analisar com sensibilidade a presença do que podemos considerar como uma poética da memória em *Em busca do tempo perdido*, Benjamin sublinha a representação da memória involuntária na narrativa. A memória é percebida como potência, sobretudo, o que a leva a se distanciar de quaisquer certezas em seu processo de construção. Para tanto, o filósofo alude à imagem do pescador que sente o peso de sua rede e através desta sensação prossegue em sua tarefa, a fim de tomá-la como metáfora para os sentidos catalisadores da memória involuntária:

O odor é o sentido do peso, para quem lança sua rede no oceano do *temps perdu*. E suas frases são o jogo muscular do corpo inteligível, contêm todo o esforço, indizível, para erguer o que foi capturado (BENJAMIN, 1994, p. 48).

Emerge, portanto, na visão benjaminiana a noção de memória conexa à latência do real, através da linguagem. Benjamin compreende na obra proustiana a presença de “frases torrenciais”, vistas como “um Nilo da linguagem, que transborda nas planícies da verdade para fertilizá-las” (BENJAMIN, 1994, p. 37). Portanto, estabelece-se a ideia da linguagem literária como alimento para a construção de aspectos do real, pela chave de uma memória que também se constrói literariamente.

As ideias seminais de Freud e Proust reverberam no que concebemos aqui como uma memória-móvil que se imiscui na literatura de Lygia Fagundes Telles e na pintura de Tarsila do Amaral: uma memória-móvil, em seu caráter pluridimensional, ao cruzar aspectos subjetivos e coletivos, empíricos e projetados - incompleta, incerta e aberta, tecida pela liberdade da linguagem artística.

Tomamos a memória-móvil em uma concepção da memória como construção que se assume em sua labilidade e em seus limites, contradições, silêncios e vazios, sendo estes essenciais para a sua conformação, uma vez que ela constitui-se na lembrança, mas também no esquecimento, e, sobretudo, no espaço da possibilidade. Tal qual o móvil de Calder, que modula suas formas pelos movimentos plurais e contínuos inscritos no espaço, a memória arma os seus jogos em exercícios plasmados de formas múltiplas e incessantes, de modo a nunca se esgotarem. Portanto, na dança da memória, assume-se o seu movimento catalisado tanto por traços de experiências, como por rastros situados na esfera da imaginação, conformando imagens possíveis, que não esgotam as visões do passado e tampouco as recuperam, de modo absoluto, propositalmente, sendo esta impossibilidade um traço positivo, por conta de tangenciar a criatividade artística.

Imersa no espaço do possível, a memória abre-se ao diálogo com a *poiese* artística, se assumirmos a percepção clássica aristotélica que compreende a *mimese* como fundada na possibilidade. Logo, o conceito de memória-móvil aqui proposto rompe qualquer identificação ingênua que corresponda a memória ao real, mas antes compreende este também em sua pluralidade e o relativiza, uma vez que a noção de realidade não se fundamenta fora do domínio das construções de memória.

Para a análise da presença de uma memória-móvil, organizadora de imagens e conectada às dimensões do ficcional e do autobiográfico, na obra de Telles e de Tarsila, abordaremos os contos *Que se chama solidão*, de *Invenção e Memória* (2009); e *O chamado*, de *Conspiração de Nuvens* (2007), de Telles, e as pinturas *A Negra* (1923) e *Abaporu* (1928), de Amaral.

Em uma perspectiva analítica comparada, a partir do estudo das obras elencadas, buscaremos em suas representações estéticas conexões entre o ficcional e o autobiográfico, em processos de organização de imagens relativas à memória. Intentamos compreender em nosso *corpus* de análise a figuração simbólica de imagens de si através da representação da infância, como *topos* que evidencia uma estratégia estética, atrelada a narrativas subjetivas e à experimentação artística.

## 2 A DICÇÃO POÉTICA DO EU NAS TRAMAS DAS MEMÓRIAS

Percebemos tanto na obra de Tarsila do Amaral, constituída nos anos 1920 do século XX, quanto na de Lygia Fagundes Telles, escrita nos anos 2000 do século XXI, vasos comunicantes concernentes à construção poética de imagens do eu, tramada pelo que reconhecemos como uma memória-móvil.

É por ela que se organiza em ambas as artistas uma poética do eu, através de linguagens estéticas distintas e dentro de contextos diversos - o da arte modernista e o da literatura contemporânea - mas que mantêm pontos de contato em suas táticas de autorrepresentação, alusivas ao tramar de memórias pela imaginação artística, em pinturas que englobam narrativas, assim como em narrativas que conformam imagens visuais.

Em *Invenção e Memória* e em *Conspiração de Nuvens*, os contos alinham propositalmente vivência autobiográfica e *poiese*, evidenciando os seus limites tênues. O próprio título sublinha o afastamento de uma concepção da memória oposta à imaginação, ao assumi-la em consonância à invenção. Fora do âmbito do confronto, a invenção e a memória são pareadas em narrativas que exploram construções subjetivas e ambas complementam-se no jogo da ficção.

Nos livros apontados de Telles, uma série de referenciais alusivos às vivências das narradoras dos contos são apontados e retomados em vários deles, criando a ideia de uma narradora única, que se reapresenta nos textos ficcionais. No bordado das telas da memória, aparecem como fios que se repetem e reforçam ideias sobre as experiências de vida da voz narrativa, criando elos entre obras distintas e trazendo um sentido de unidade e verossimilhança, ao confirmar os mesmos referenciais.

As referências ao pai, à mãe e às pajens, por exemplo, multiplicam-se nas narrativas e, ao mesmo tempo, ancoram-se em elementos metonímicos que delineiam construções simbólicas de suas personalidades. Por exemplo, em vários contos que retratam fases diferentes da narradora, ao pai é associada a imagem do charuto e de seu anel de papel. São esses elementos índices da masculinidade paterna e da busca do pai pelo prazer e recolhimento, dividida com a narradora através do gesto cúmplice de colocar o anel de papel do charuto em seu dedo. Essa

é uma cena repetida nas narrativas, em contextos diferentes, quando a narradora menina indaga ao pai sobre o mundo e quando a narradora, jovem recém-formada, faz o papel de “joia” de formatura, em gesto simbólico.

De forma similar, a personagem da mãe também é reapresentada em vários contos, mantendo-se a sua composição. Em contraposição à figura do pai, um delegado instável e inesperadamente sensível, a personagem da mãe é representada como uma mulher forte e capaz de trazer algum equilíbrio à vida familiar. Nem por isto deixa de ser contraditória, contradição esta representada por duas faces assumidas pela personagem: a da mulher delicada e sensível, que toca Chopin ao piano; e a forte e dinâmica, que mexe vigorosamente o tacho de goiabada. Os paradoxos também aparecem no ambiente familiar da narradora protagonista, no qual a convivência com a erudição e a cultura popular instalam-se par e passo, assim como a liberdade e a pobreza das pajens confrontam-se à restrição e ao relativo conforto experienciado pela narradora.

Se por um lado há elos de ligação entre aspectos da vida da autora e da narradora, por outro essa relação escapa a quaisquer desejos de espelhamento, antes ressaltando-se como uma organização que explora os limites entre ficção e autobiografia, assumindo-os como frágeis e, por isto, mais interessantes do que os de uma escrita referencial. Nessa seara, a narradora do conto *Elzira*, de *Conspiração de Nuvens*, revela na narrativa ser a história por ela narrada “verdadeira, contada por minha mãe no tempo em que morávamos em Sertãozinho” (TELLES, 2007, p. 9); e a voz narrativa de *O chamado*, um texto repleto de referências à vida da autora e com tintas confessionais, assume a memória como uma “incompreensível faculdade” e, citando Santo Agostinho, complementa: “sem a qual eu não poderia pronunciar o meu próprio nome” (TELLES, 2007, p. 30). Portanto, situa a memória em um domínio no qual se tocam a necessidade e a impossibilidade de compreensão, em um âmbito labiríntico.

Pode-se pensar, logo, que a narrativa de Telles elabora uma proposta, através da experiência da escrita literária, para se compreender os jogos da memória, nos quais a *poiese*, como criação estética, encontra lugar privilegiado. Trata-se de uma tessitura narrativa situada em instantes vividos pelas personagens e, a partir deles, reordenada em uma trama que revela suas fissuras e contradições. Também é

possível afirmar no processo de organização da escritura de Telles dois pontos híbridos. O primeiro é a mescla entre a memória e a invenção, *topoi* vinculado e em destaque nas narrativas; o segundo, em conexão ao primeiro, é a fusão de gêneros literários em seus contos.

Dizemos isso pois o embaralhamento entre as faces biográfica e ficcional pontuam modos múltiplos de recepção, que condicionariam formas também plurais de compreendê-los, ora como textos autobiográficos, ora como crônicas ou contos. Frente ao mosaico da *poiese* de Telles - entre memória, invenção, autobiografia, conto e crônica - buscamos novamente um trecho de *O chamado* para sublinhar as fronteiras borradas entre o real e o ficcional em sua escritura:

Contos ou romances que nasceram de algum sonho, enfim, a maior parte dos meus trabalhos deve ter origem lá nos emaranhados do inconsciente – a zona vaga e imprecisa do mistério. Impossível determinar as fronteiras do criador e da criação, os limites do imaginário e do real (TELLES, 2007, p. 31).

Eis aqui um duplo paradoxo: escrever sobre a memória prevê a invenção e escrever sobre si prevê o diálogo com outro. É a forma pela qual esse diálogo será recebido que impactará a sua percepção como gênero literário, o que pode, inclusive, pressupor a assunção de seu hibridismo, para fora de uma definição fixa, em consonância à impermanência da forma estética dominante na Contemporaneidade. A fusão assumida pela voz autoral entre invenção e memória, presente no título da obra e nos depoimentos relativos à *Conspiração de Nuvens*, que a complementa, desestabiliza certezas quanto à condição autobiográfica, embora reitere nas narrativas elementos alusivos ao eu-autoral e a marcas históricas concretas, como a Segunda Guerra Mundial e a ditadura militar brasileira.

Ao retomar nas narrativas as vivências da infância, Telles retira-as do espectro puramente biográfico e as imerge no hibridismo ficcional, marcando a sua posição estética com uma postura ética, em uma arte que exige as marcas políticas da justiça e da liberdade, indo ao encontro do que revela a narradora de *O chamado*: “nos tempos dourados, aprendi duas palavras que acabaram tendo tanta importância no meu ofício, a palavra liberdade e a palavra justiça” (TELLES, 2007, p. 29). Se a liberdade e a justiça são lições aprendidas por uma “educação pela pedra” - para

---

usarmos a expressão de João Cabral de Melo Neto (1997, p. 21) - com a qual delimita em suas narrativas os aprendizados difíceis e necessários da infância, sua escrita elabora-se a partir delas, em mais um traço híbrido entre autor e narrador.

### 3 INFÂNCIA COMO ESTRATÉGIA ESTÉTICA

Tanto nas narrativas de Lygia Fagundes Telles quanto nas telas de Tarsila do Amaral, as imagens simbólicas da infância realizam-se sobretudo através das experiências da memória, fomentadas no cruzamento entre o domínio subjetivo e as narrativas coletivas, em forte intercessão com as matrizes narrativas africanas e a estética surrealista. São contos e telas que articulam imagens da morte e do medo a dois traços presentes na figuração simbólica da infância elaborada pelas artistas: a fragilidade e a ignorância, esta pensada positivamente, pois atrelada à abertura para o conhecimento e para a liberdade de imaginar.

Tarsila do Amaral pinta as telas aqui aludidas diante da perspectiva acima apresentada, dentro de um cenário histórico específico, o do Modernismo, no qual a ideia de infância tendeu a dialogar com os procedimentos estéticos, alimentando o imaginário a partir de uma dupla senda: por um lado, pelo questionamento da visão da infância como um período idílico; e por outro, por sua ligação às noções de experimentação, liberdade e inventividade, em um discurso ligado à renovação radical pregada pelas vanguardas europeias, na defesa do primitivismo, ponto de partida para a instauração de novos paradigmas artísticos.

Embora escritas em outro momento, as narrativas de Telles aproximam-se dessa compreensão de infância, uma vez que seus contos evidenciam as contradições e as fragilidades do mundo familiar e histórico, pelo olhar de uma voz narrativa construída no cruzamento temporal do passado infantil e do presente adulto, evidenciado nos dois níveis de discurso no plano linguístico. A interseção temporal na narrativa encontra-se à ideia psicanalítica da memória como elaboração “do presente sobre um conteúdo/objeto passado, e é o adulto de hoje que escreve” (COLAS APUD FIGUEIREDO, 2013, p. 44). Como o eu-lírico do poema de Fernando Pessoa, *Pobre Velha Música*, o adulto afirma diante de seu passado “fui-o outrora agora” (1999, p 140-141).

Em ambas as artistas, as imagens do inconsciente são a têmpera da tela na qual se cruzam tempo passado e tempo presente. A determinação absoluta entre imaginário e real é impossível e, ao contrário de ser negativa, converte-se em forma potente de explorar o fazer artístico, impulsionada por ações artísticas baseadas no inconsciente coletivo. Partilham Telles e Amaral de uma matéria estética situada em aspectos da memória popular, de matriz africana, convertidos em imagens latentes que impactam suas visões de mundo. Essas memórias são trazidas através do contato do eu-criança das artistas com suas pajens, representadas artisticamente tanto nas telas quanto nos contos como portadoras de um repertório narrativo coletivo e impactante, através do qual as crianças travam contato com aspectos da vida difíceis de enfrentar, sobretudo o medo e a morte.

Nesse sentido, Tarsila do Amaral revelou que as influências principais de *Abaporu* não se situavam nas matrizes europeias, mas em reminiscências de sua infância, tecidas a partir da voz de sua ama de leite, uma mulher negra narradora de histórias de terror que lhe provocavam, paradoxalmente, prazer e pesadelos. O fato de *Abaporu* ter catalisado o pensamento de Oswald de Andrade, então marido de Tarsila, sobre o manifesto antropófago e o seu discurso a favor da circularidade cultural mostra, ainda, outro movimento de apropriação e de reelaboração presente no próprio gesto da pintura: o de Tarsila em relação à cultura afro-brasileira. A figura do *Abaporu*, sem boca, indicia uma inversão, pois pelo discurso imagético Tarsila estende a voz para os que eram silenciados por uma cultura excludente, que tendia a marginalizar o que a lembrava de sua condição não-europeia.

Assim, diz Tarsila sobre a obra:

Segui apenas uma inspiração sem nunca prever os seus resultados. Aquela figura monstruosa, de pés enormes plantados no chão brasileiro ao lado de um cactus, sugeriu a Oswald de Andrade a ideia da terra, do homem nativo, selvagem, antropófago... (AMARAL, 2003, p. 279)

Tal inspiração remonta a uma complexa rede intertextual, que começa com o impacto provocado pela escultura *A Negra*, de Brancusi, em Tarsila. A obra de Brancusi não se converte para a artista em referencial original, porém traz à tona sentimentos e imagens sensíveis e ligadas a sua infância, fortemente marcada pela cultura afro-brasileira, em seu contato com as amas. Isso se liga também ao fato de

que enquanto a Europa encantava-se e tomava como fonte para o seu primitivismo a arte africana situada como exótica, no Brasil esta arte era parte mesmo de artefatos culturais nacionais.

Impactada pela escultura e pelas lembranças então afloradas, Tarsila pinta em 1923, ainda em Paris, uma tela homônima à escultura de Brancusi. Nela destaca-se a pintura do corpo pesado e disforme da personagem, para Mário de Andrade uma verdadeira alegoria do nacional. No quadro, empreende-se uma espécie de arqueologia do corpo, explorando a manipulação das formas da personagem. Há diálogos com a linguagem cubista e o uso de formas simples, em planos sem profundidade, explorando ao mesmo tempo um aspecto naïf e onírico.

Seguiu-se à *A Negra* a tela *Abaporu*, para Tarsila “uma figura solitária, monstruosa, pés imensos sentado numa planície verde” (AMARAL, 2003, p. 280). Segundo a pintora, uma amiga confessara que ambas as telas lhe pareciam inspiradas em pesadelos, o que gerou a compreensão, já aqui aludida, de que sua pintura derivava de imagens subconscientes provocadas pelas histórias de assombração que ouvia nas fazendas, quando criança, e que estas não se restringiam ao aspecto nostálgico, mas eram um fundo de memórias que alimentavam imagem enraizadas em seu pensamento. De acordo com Schollhammer, a artista, em carta a sua família, confessou “seu interesse renovado pelos temas brasileiros como um poderoso catalisador de memória infantil, de formas e de cores ligadas à constituição de sua sensibilidade na fazenda da família no interior de São Paulo” (2007, p. 118). No plano concreto, o traço onírico e a sensibilidade estética marcada pelas histórias de origens africanas presentes em *Abaporu* e *A Negra* têm continuidade na tela *Antropofagia* (1929), consumando o hibridismo entre memória, sonho e realocação dos bens simbólicos de matrizes afro-brasileiras na obra de Amaral.

Os elementos do medo abordados por Tarsila encontram-se às narrativas sobre a morte nos contos de Telles. A fragilidade da criança narradora diante de um mundo absurdo e misterioso põe em xeque as certezas na narrativa e expande a condição do absurdo e da falta de sentido para além do pensamento infantil. Assim, em *Que se chama solidão* (TELLES, 2009) emergem as lembranças de um tempo instável e movediço, no qual a solidão infantil da narradora autodiegética encontra-

se a das suas pajens, moças pobres e sem família e que respondem à solidão de maneira radical, seja por uma pulsão inconsequente pela liberdade, como Juana, seja pela melancolia, como Leocádia.

Organizadas pela força da palavra literária, encontram-se tais reminiscências no que a narradora assume como um “chão da infância”, um “chão de lembranças movediças” (TELLES, 2009, p. 11). A ideia do movediço instaura-se temporalmente, em lembranças que cruzam tempos e espaços diversos, espacialmente, em alusão à mobilidade física experimentada pela personagem, quando criança.

A partir desse chão movediço, a narradora-adulta afirma sobre sua infância: “vejo” (TELLES, 2009, p. 11) - e o que se vê, presentifica-se: a família, as pajens, a cidade pequena em que pouco ficou. Diz a narradora que nele “estão fixadas” suas pajens, a quem chama de “aquelas meninas que minha mãe arrebanhava para cuidarem desta filha caçula” (TELLES, 2009, p. 11). Aqui, além da visão estereotipada das pajens, importa destacar a tensão entre o movediço e a fixidez. No chão movem-se tempos e espaços. Através das pajens, fixam-se histórias, via ficção. A elaboração de memórias na narrativa perpassa a aporia entre o móvel e o fixo - baila a memória-móvel, entre lembranças e esquecimentos.

O chão da infância é movediço, como a memória-móvel, e se apresenta em imagens sinestésicas, que revivem cores, perfumes e sabores. O universo sinestésico de Telles é emoldurado por dois planos que acabam por se tangenciar, o da família e o da cultura erudita a ela ligada; e o das pajens e da memória popular, compartilhada com a protagonista. Compõem a narrativa o cenário interior, da sala da família, espaço onde reverberam as músicas de Chopin tocadas pela mãe e os estudos para a alfabetização. No espaço exterior à vida doméstica, especialmente nas escadas externas à casa, sentam-se as crianças para ouvirem as histórias da pajem, sempre depois do jantar. Contrapõem-se o tempo anterior e posterior ao jantar, e, simbolicamente, os alimentos culturais da menina, eruditos e populares.

Quem conta histórias para ela é Juana, a pajem negra. A questão da negritude não é periférica no conto. Aparece na resistência de Juana às ordens da menina, na leitura lírica do pai - diante do ato de resistência e da compreensão da empatia da narradora com a pajem. Já Leocádia, pajem branca, não sabe narrar, não tem o vigor de Juana e o seu poder de encantar pela palavra literária. A passividade de

Leocádia revela-se em sua própria história, que rasga a inocência infantil da protagonista e desenha uma trama mais apavorante do que os causos contados por Juana. Leocádia morre em virtude de um aborto e a menina acredita que a vê em um jasmineiro. Quando a convida para sair, Leocádia lhe responde que não pode, pois estava morta.

Como vimos, as imagens do inconsciente constituídas através do diálogo com as memórias coletivas de matrizes africanas são o material criativo que colaboram para a conformação das obras de Telles e de Tarsila, em torno da representação da infância e do medo.

Em Tarsila, tais imagens estéticas ganham uma dimensão mitológica que se conecta a discursos elaborados pelas proposições estéticas modernistas, em uma dinâmica que une a reflexão subjetiva à busca de traços representativos de projetos nacionais.

Em Telles, na dicção contemporânea, dissolve-se a dimensão heróica do nacional, evidenciando-se a preocupação com o outro a partir de um olhar que une o ético ao estético. Há em sua obra construções narrativas que põem em primeiro plano o confronto entre a fragilidade humana e a premência de uma postura humana, e empática, em relação a esta fragilidade. Diante de um mundo no qual o absurdo das narrativas surrealistas extrapolam o domínio do inconsciente e expandem-se para a falta de sentido da própria realidade e das relações humanas, os contos de Telles emergem como espaços críticos e reflexivos e, por isto, de enfrentamento da injustiça social e da ausência de liberdade.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, A. **Tarsila**: sua obra e seu tempo. São Paulo: Edusp; Editora 34, 2003.

AMARAL, T. D. Obras. **Site Tarsila do Amaral**. [20--?]. Disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br/obras/>. Acesso em: 5 maio 2019.

ARGAN, G. C. **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas** - Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, J. L. **Elogio da sombra**. v. 2. São Paulo: Globo, 2000.

FIGUEIREDO, E. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

FREUD, S. **Fundamentos da Clínica Psicanalítica**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GOTLIB, N. **Tarsila do Amaral**: a modernista. São Paulo: SENAC, 1998.

MELO NETO, J. C. D. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

PEREIRA, D. C. M. A infância como estratégia estética. *In: Anais da ABRALIC – XIV Congresso Internacional. Fluxos, correntes e trânsitos*. Belém: Universidade Federal do Pará, 2015. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015\\_1455932253.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455932253.pdf). Acesso em: 3 maio 2019.

PESSOA, F. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

PROUST, M. **Em busca do tempo perdido**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.

RAMOS, D. C. M. P. Memória e literatura: Contribuições para um estudo dialógico. **Linguagem em (Re)vista**, Niterói, ano 6, n. 11/12, p. 92-104, 2011.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Além do visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007

TELLES, L. F. **Conspiração de Nuvens**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

\_\_\_\_\_. **Invenção e Memória**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

### Sobre a autora

#### Danielle Cristina Mendes Pereira Ramos

Doutora em Literatura Comparada, professora adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com atuação na Faculdade de Letras, e professora colaboradora do Mestrado Profissional em Educação Bilíngue do INES. Membro dos grupos de pesquisa Linguagem e Sociedade (FFP-UERJ/CNPq) e LAPLI (Laboratório de Extensão e Pesquisa em Literatura e Imagem - UFRJ/CNPq). Coordena o curso de extensão “Imagens Surdas”. Publicou *Mar à vista: imagens do Romantismo em José de Alencar* e é também autora de capítulos de livros e de artigos.

Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutoramento no Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, estudando o campo da literatura em suas interfaces com a Linguística Aplicada.