

CIMARA VALIM DE MELO

**LYA LUFT:
PERCURSOS ENTRE INTIMISMO E MODERNIDADE**

Porto Alegre

2005

CIMARA VALIM DE MELO

**LYA LUFT:
PERCURSOS ENTRE INTIMISMO E MODERNIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientação:
Prof^a Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva

Porto Alegre

2005

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO(CIP)
BIBLIOTECÁRIOS RESPONSÁVEIS: Leonardo Ferreira Scaglioni
CRB-10/1635

Raquel da Rocha Schmitt
CRB-10/1138

M528L Melo, Cimara Valim de
 Lya Luft: percursos entre intimismo e
 modernidade / Cimara Valim de Melo. –
 Porto Alegre, 2005.
 142 f.

 Dissertação (Mestrado em Letras) –
 Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
 Instituto de Letras, Programa de Pós-
 Graduação em Letras. Porto Alegre, BR-RS,
 2005. Orientadora: Profa. Dra. Márcia Ivana
 de Lima e Silva.

 1. Literatura brasileira : ficção. 2.
 Romance intimista. 3. Luft, Lya : crítica e
 interpretação. 4. Literatura contemporânea.
 5. Literatura intimista. I. Título.

CDD B869.37

Ao Eder,

que, no território escaldante da vida,
é a certeza de poder encontrar
um refúgio acolhedor
com brisa refrescante
e águas cristalinas.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Márcia Ivana de Lima e Silva, pelas valiosas sugestões na orientação da dissertação;

À Professora Doutora Vera Lúcia Cardoso Medeiros, mestre incondicional, pelo incentivo que culminou nesta conquista;

À Professora Maria Luci de Mesquita Prestes, pela amizade e pelo apoio;

Aos professores da Faculdade de Letras da FAPA, cuja transmissão do saber iluminou meus conhecimentos;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, pela rica fundamentação teórica;

Aos meus amigos, pelo estímulo e pela ajuda informal;

Aos meus familiares, pelo apoio carinhoso e pela compreensão frente à minha ausência;

À Camila, inocente alegria, que me fez tantas vezes desviar a atenção da pesquisa e direcionar o olhar ao milagre da vida.

Não se pode esquecer também que escrevo propondo uma releitura dos valores familiares e sociais de meu tempo: cada um de meus romances pode e deve ser lido como uma denúncia da hipocrisia, da superficialidade e da mentira nos tipos de relacionamentos mais estranhos ou mais comuns. Não é apenas o imponderável e o misterioso que me interessa, mas o grande desencontro humano.

LYA LUFT

RESUMO

O presente estudo centra-se na análise das relações existentes entre intimismo e sociedade na ficção da escritora gaúcha Lya Luft. Seu principal objetivo é proporcionar uma leitura quanto à forma como a escritora entrelaça sua pujante expressão da interioridade ao desvelamento dos conflitos entre os indivíduos e destes com o mundo moderno – vazio de valores, repleto de arbitrariedades. Para isso, localiza a produção literária da autora dentro do diversificado panorama da literatura considerada como de estilo intimista, que já constitui, desde Dostoiévski, um forte legado ficcional. A seguir, centra-se no exame dos romances ***As parceiras*** (1980), ***O Quarto fechado*** (1984) e ***O ponto cego*** (1999), observando como problematizam, através da memória e das digressões dos personagens, os conflitos familiares, as contradições humanas e a fragmentação da sociedade. Sendo assim, considerando a sua importância no painel literário brasileiro, busca-se com este trabalho acrescentar informações relevantes à ainda fragmentada fortuna crítica referente à literatura luftiana.

ABSTRACT

The current study is focused on the existing relations between intimism and society's analysis inside the "gaúcha" writer's fiction Lya Luft. Its main objective intends to provide a reading to the way how the writer blends her strong interiority's expression to the conflicts' reveal between individuals and from those last ones, to the modern world – empty of values, plenty of arbitrariness. For that, it places the author's literary production in the diverse scenery of the literature considered intimist that has already constituted, since Dostoevski, a strong fictional legacy. Next, it is centered on the exam of the novels ***As parceiras*** (1980), ***O quarto fechado*** (1984) e ***O ponto cego*** (1999), observing how they trouble, through characters' memory and digressions, the familiar conflicts, human contradictions and society fragmentation. So, considering her importance in the Brazilian literary context, it is enquired with this essay add relevant information to the still fragmented critical fortune about luftian literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO OU O INÍCIO DE UMA BUSCA POR TERRA, ÁGUA E AR	9
1 LYA LUFT E O ROMANCE INTIMISTA	14
1.1 AS FRAQUEZAS DO INTIMISMO	15
1.2 PELAS TRILHAS DA SUBJETIVIDADE.....	22
2 A EROSÃO NAS ENTRANHAS DE AS PARCEIRAS	39
2.1 O ÍNTIMO HUMANO: UM TERRENO ÁRIDO, UNDANTE, ENIGMÁTICO	40
2.2 UMA ESCAVAÇÃO NO SUBSOLO DA SOCIEDADE	52
3 UM MERGULHO NAS PROFUNDEZAS ABISSAIS DE O QUARTO FECHADO	63
3.1 UMA ESTRUTURA FLUTUANTE NO INTERIOR DO QUARTO	64
3.2 BARCOS À DERIVA, SOCIEDADE DESCONTÍNUA	85
4 UM SOPRO DE VIDA SOB O OLHAR DE O PONTO CEGO	93
4.1 UM VENDAVAL NO INÓSPITO LABIRINTO ROMANESCO	94
4.2 A REVOADA DA ALMA PELAS DENSAS BRUMAS DA SOCIEDADE	117
CONCLUSÃO OU INTIMISMO E MODERNIDADE ENTRELAÇADOS POR TRÊS HORIZONTES	125
REFERÊNCIAS	134
ANEXO	141

INTRODUÇÃO

OU

O INÍCIO DE UMA BUSCA POR TERRA, ÁGUA E AR

Como pode o homem
sentir-se a si mesmo
quando o mundo some?
[...]
Há alma no homem?
E quem pôs na alma
Algo que a destrói?
[...]
Que milagre é o homem?
Que sonho, que sombra?
Mas existe o homem?

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE*

Estamos no início de uma busca. Não da busca por respostas definitivas, mas sim daquela que, paradoxalmente, se ramifica em indagações acerca do assombro humano, como as que Drummond faz sobre o homem e a sua posição desconfortável no mundo. São os questionamentos sobre as relações possíveis entre o indivíduo e a sociedade moderna – da qual ele se afasta, mesmo que a ela precariamente pertença – que irão nortear a nossa análise relativa à ficção da escritora gaúcha Lya Luft.¹

* ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 48. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 295-299.

¹ Lya Luft nasceu na cidade de Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul, em 1938. Suas raízes germânicas mesclaram-se à cultura brasileira ao longo de sua vida, favorecendo seu contato com as mais diversas manifestações literárias. A valorização da leitura em seu meio familiar fê-la, desde cedo, desfrutar do prazer proveniente do mundo ficcional. Já na década de 1960 iniciou seu trabalho de tradutora, vertendo para a Língua Portuguesa textos em inglês e alemão de escritores consagrados – ofício que continua praticando até hoje. Formou-se em Letras Anglo-Germânicas e escreveu duas dissertações de Mestrado. A primeira foi concluída na PUCRS em 1975, na área de Lingüística Aplicada, com o título *Clarissa: diacronia de um estilo*. A segunda, concluída em 1979 na UFRGS, na área de Literatura Brasileira, foi intitulada *Três espelhos do absurdo: a condição humana em As meninas* de Lygia Fagundes Telles. Lecionou Literatura Brasileira, Teoria da Literatura, Língua Portuguesa e Lingüística nas Faculdades Porto-Alegrenses ao longo dos anos de 1970 a 1979, voltando a trabalhar com a disciplina de Lingüística de 1981 a 1983. A partir de 1980, seguindo os antigos conselhos do editor da Nova Fronteira, Pedro Paulo Sena Madureira, e com o apoio de Celso Pedro Luft, dedicou-se com profundidade à literatura. Atualmente, já escreveu duas dezenas de livros com estilos diversificados e dedica-se também à literatura infanto-juvenil, como podemos perceber em sua última publicação *Histórias de bruxa boa*. As informações biográficas e bibliográficas sobre Lya Luft foram coletadas dos livros da autora e de entrevistas concedidas à *Zero Hora* (14/02/2004, Caderno Cultura), à *Revista Cláudia* (nov. 2003, p. 40-44) e à *Revista Veja* (mar. 2004, p. 68-74).

O percurso do intimismo no universo literário de Lya Luft é um assunto que suscita mais indagações que certezas. Primeiro porque ainda é fragmentária a fortuna crítica a respeito da autora, pois, embora haja uma variedade de estudos relativos à sua ficção, em grande parte ela envereda para o território das relações de gênero, e não é este o alvo do presente estudo. Em segundo lugar, porque o estilo intimista da narrativa luftiana transborda – e muito – para as relações movediças entre o indivíduo e modernidade, representando as contradições enraizadas em um tempo de fluidez e dissolução dos valores coletivos.

Sendo assim, nosso objetivo é analisar os romances *As parceiras* (1980), *O quarto fechado* (1984) e *O ponto cego* (1999), observando talvez uma das características essenciais relativas à literatura da escritora gaúcha: a prospecção do universo interior humano e de suas dissonâncias em relação ao mundo externo. A luta contra o vácuo da sociedade dá-se na mente – ou melhor, na alma – das personagens, através de narrativas, em geral, com enredo espesso, o qual privilegia menos as ações que as sensações de solidão, exílio, angústia. O apoio teórico da pesquisa está concentrado nas teorias sobre o romance e a modernidade de Georg Lukács, Walter Benjamin, Lucien Goldmann, George Steiner, Erich Auerbach, Octavio Paz, Anatol Rosenfeld e Antonio Candido, entre outros teóricos que observaram as relações possíveis entre ficção e realidade, “eu” e mundo, intimismo e modernidade.

Para isso, é mister localizar as produções da autora² dentro do panorama da literatura intimista. Suas obras, ao representarem a desestabilização íntima das personagens, em um contexto caótico e carente de sentido pela fragmentação das relações, aproximam-se de um “conjunto” – riquíssimo por sua diversidade e vastidão – de escritores que, desde o final do século XIX, percorreram, com as asas de sua inspiração artística, as angústias da alma humana. Conjunto mais marcante por sua pluralidade, já que nele, mesmo apresentando o fio comum da subjetividade, encontramos muito mais diferenças que semelhanças.

² Obras de Lya Luft: Poemas: *Canções de limiar*, 1964; *Flauta doce*, 1972; *Mulher no palco*, 1984; *O lado fatal*, 1988. Crônicas, memórias, depoimentos, ensaios: *Matéria do cotidiano*, 1978; *O rio do meio*, 1996; *Secreta mirada*, 1997 (apresenta também poemas da autora); *Histórias do tempo*, 2000; *Caminhos de solidariedade*, 2001 (vários autores); *Mar de dentro*, 2002; *Perdas e ganhos*, 2003; *Pensar é transgredir*, 2004. Romances: *As parceiras*, 1980; *A asa esquerda do anjo*, 1981; *Reunião de família*, 1982; *O quarto fechado*, 1984; *Exílio*, 1987; *A sentinela* (1994); *O ponto cego*, 1999. Literatura infanto-juvenil: *Histórias de bruxa boa*.

Lya Luft produziu, ao longo de sua carreira como escritora, principalmente, poemas, crônicas e romances. Incluem-se na presente pesquisa apenas os livros referentes ao último gênero citado, a fim de que seja possível estabelecer o percurso da literatura luftiana enquanto ficção romanesca, em seu processo de representação da heterogeneidade através da valorização da interioridade. Nesse sentido, Lukács escreve que “a problemática da forma romanesca é o reflexo de um mundo deslocado”³.

O descontínuo percurso entre o indivíduo contemporâneo e o meio no qual ele está fragmentariamente inserido é trilhado pela escritora, de diversas formas, em suas obras. Ao percorrermos seus romances, publicados no decorrer das três últimas décadas, somos instigados a questionarmo-nos acerca dos valores que regem a vida em um tempo de depredação do ser. Somos também levados a percebermos a fragilidade dos mesmos frente à dissolução das “verdades absolutas” preservadas no interior da principal instituição social: a família. Os vínculos familiares permeiam todos os seus livros, concentrando-se nos romances, a saber: ***As parceiras*** (1980), ***A asa esquerda do anjo*** (1981), ***Reunião de família*** (1982), ***O quarto fechado*** (1984), ***Exílio*** (1987), ***A sentinela*** (1994) e ***O ponto cego*** (1999).

Outras obras da escritora, como ***O rio do meio*** (1996) e ***Perdas e ganhos*** (2003), por exemplo, conservam a reflexão sobre assuntos contemplados em seus romances – a família, a morte, a passagem do tempo, os relacionamentos; todavia, fazem-no por outro caminho, distinto daquele penetrado pela imaginação, pelos mistérios do mundo fictício. A própria autora apresenta seu estilo não-literário, muitas vezes, como “uma conversa ao pé do ouvido do leitor”.⁴ Dessa forma, define em sua própria carreira a multiplicidade do homem contemporâneo: por um lado, suas produções em gêneros diversos projetam o mosaico da vida cotidiana; por outro, a constância de determinados temas salienta as indagações do indivíduo sobre o que o assombra, aspecto observado por Antônio Hohlfeldt:

Os enredos, de certa forma, sempre se repetem. Por isso mesmo o comentário que fiz a respeito do livro de estréia pode ser repetido para cada um dos trabalhos posteriores: “é uma obra que se lê de um só fôlego”. O jogo de espelhos que centraliza uma narrativa é, de certa maneira, o

³ LUKÁCS, Georg. ***A teoria do romance***. Lisboa: Presença, 1962. p. 14.

⁴ LUFT, Lya. ***Secreta mirada***. São Paulo: Mandarim, 1997. p. 13.

símbolo de toda a sua literatura: as personagens de Lya Luft estão sempre num jogo entre a aparência e a essência, em busca de si mesmas.⁵

O jogo de que fala Hohlfeldt pode ser percebido também em relação ao modo como a autora aborda a sociedade, obscurecida pela individualidade latejante das personagens em seus romances. Nessa pesquisa, ao longo de cada capítulo, são as questões sociais que queremos descortinar. Elas são trazidas à tona através das análises sobre o “eu” embrutecido pela incompreensão – perdido entre trilhas acidentadas, águas pantanosas, ventos enraivecidos – metáforas de um mundo incongruente.

O primeiro capítulo inicia com a reflexão sobre o termo “intimismo” e suas arbitrariedades. A seguir, traça um panorama sobre a recorrência do estilo intimista na literatura, desde o final do século XIX até a atualidade. Para isso, perpassa nomes de escritores estrangeiros importantes para a consolidação de novas formas de representação da individualidade. Além deles, menciona autores existentes na literatura brasileira e, mais especificamente, na literatura sul-rio-grandense voltados à expressão do mundo interior, em resistência ao desolado exterior que envolve os indivíduos.

O segundo capítulo analisa o primeiro romance de Lya, **As parceiras**, no qual o *flashback* realizado por Anelise vai ao encontro de seu inconstante terreno interior. A ambigüidade existente nas desgastadas relações familiares e a fragilidade dos valores contemporâneos fazem das personagens do romance verdadeiros desterrados. Através da solidão, elas resistem, silenciosamente, em seu subsolo abstrato, às intempéries de um sistema árido e caótico.

O terceiro capítulo, referente ao romance **O quarto fechado**, problematiza a morte, em suas diversas interpretações. Também questiona a vida individual e coletiva dos seres humanos, através de personagens que mergulham em um mar solitário de angústias, em meio à fluidez dos tempos modernos. Elas buscam a sobrevivência interna, mesmo sem conseguirem recompor a realidade que se dissolve ao seu redor. Com isso, isolam-se e fragmentam-se nas profundezas do “eu”, como se fossem ilhas sombrias em meio ao oceano hostil da sociedade.

O quarto capítulo direciona-se ao romance **O ponto cego**, ao modo como este reflete sobre a condição humana através de recursos específicos, como a

⁵ HOHLFELDT, Antônio. **Literatura e vida social**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1998. p. 92-93.

intertextualidade e a intratextualidade. Sob o olhar oblíquo do Menino está um mundo incompreensível, desfigurado pelo vendaval do dia-a-dia. As indagações daquele que enxerga em sua volta um lugar rarefeito, sem possibilidades de harmonia, são caminhos suspensos que o conduzem à desenfreada busca pela vida nas ruínas da existência. Uma busca mediada pela memória, em sua revoada pelas dimensões do passado, do presente e do futuro.

Em todos os capítulos, há a tentativa de aproximarmos as produções literárias luftianas das relações existentes entre intimismo e modernidade. Para isso, o foco da pesquisa vai além das obras literárias citadas, chegando ao modo como as contradições do mundo moderno estão nelas representadas.

Dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de reformulação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmos: a nossa vida, com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia; o mundo em que vivemos.⁶

⁶ AUERBACH, Erich. A meia marrom. In.: _____. *Mimesis*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 494.

1 LYA LUFT E O ROMANCE INTIMISTA

Um romance, como um quadro, como um edifício, são um resumo e um ponto de partida. Resumo de tudo o que está atrás, e ponto de partida para novas obras, que estão já presentes no embrião da nova forma.

ALFREDO MARGARIDO*

É o foco intimista que norteia os romances da escritora Lya Luft. Porém, para realmente entendermos o intimismo luftiano, precisamos ampliar os horizontes de análise, direcionando nosso olhar às raízes das narrativas que vislumbram o cerne da alma humana e seus conflitos mais profundos com o mundo. É por isso que iniciamos o estudo fornecendo um panorama de autores essenciais à formação do legado intimista da literatura, mesmo que esse conjunto de obras seja ainda extremamente esparso e conserve entre si elementos ainda mais distintos que comuns.

No caso da literatura estrangeira, há importantes nomes a mencionar, que forneceram as bases da análise psicológica das personagens, em contrapartida ao distanciamento das mesmas em relação ao desgovernado mundo externo. Entre os principais escritores estrangeiros do final do século XIX e do início do século XX podemos citar Fiodor Dostoiévski, Franz Kafka, Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf e William Faulkner.

Ao penetrarmos no universo intimista da literatura brasileira, também encontramos nomes de relevo, a começar por Machado de Assis. São também exponenciais Raul Pompéia, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Cyro dos Anjos, Dyonélio Machado, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, entre outros que também souberam dissecar, em meio à subjetividade, o mosaico da alma humana.

Quanto à literatura sul-rio-grandense, mais especificamente, temos que considerar as produções de Tânia Faillace, de Caio Fernando Abreu e, finalmente, da escritora que é fonte desencadeadora dessa pesquisa: Lya Luft. Sua contribuição deu novas dimensões à literatura do estado, e, além disso, enriqueceu a produção literária de caráter introspectivo do país.

* MARGARIDO, Alfredo. Posfácio. In: LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Lisboa: Presença, 1962. p. 176.

Em um quadro tão rico e diverso de autores como o que acabamos de formar abrem-se múltiplas possibilidades de representação do interior de cada indivíduo. O intimismo, porém, é um termo um tanto frágil, já que abrange um número significativo de autores com diferentes modos de narrar e de representar, através do “diálogo” íntimo, as dissonâncias entre o homem e o mundo. É sobre as fraquezas do intimismo que precisamos pensar antes de proferirmos o termo, tão empregado pela crítica atual.

1.1 AS FRAQUEZAS DO INTIMISMO

*Os nossos sentimentos e pensamentos são
tão sobrenaturais como uma história passada
depois da morte.*

CLARICE LISPECTOR^{*}

O termo “intimismo” passou a ser utilizado pela crítica de forma mais contundente no século XX, após as relíquias literárias produzidas no século XIX, a começar por Dostoiévski. Em suas obras, como ***Crime e castigo***, ***Memórias do subsolo*** e ***Os irmãos Karamazov***, percebemos a análise psicológica do interior humano, o descortinamento de suas misérias, angústias, fraquezas. Dostoiévski aprofunda-se nas águas turbulentas da alma humana, atormentada pela impossibilidade para o indivíduo de conviver harmonicamente em uma sociedade corrompida, isenta de humanidade. O que restam são as mutiladas relações entre as pessoas, observadas com originalidade pelo escritor, que desce ao fundo da degradação em seu mundo fictício, como podemos perceber pela análise de Augusto Meyer:

Vai tão longe em Dostoiévski o ímpeto da criação inconsciente, que o seu mundo psicológico apresenta uma originalidade indistigível, em confronto com o dos outros grandes romancistas do século XIX. (...)

Com seu instinto infalível, com argúcia genial, construiu um mundo fictício mais duradouro do que os tratados de psicologia, porque, em vez de acumular noções sobre a tautologia de outras noções, apresentou cada caso à luz do seu sentido singular, interior a até certo ponto incomunicável.¹

^{*} LISPECTOR, Clarice. ***Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres***. São Paulo: Nova Fronteira, 1989. p. 156.

¹ MEYER, Augusto. Sempre Dostoiévski. In: BARBOSA, João Alexandre (Org.). ***Textos Críticos: Augusto Meyer***. São Paulo: Perspectiva; INL; Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. p. 375-376.

Dostoiévski foi talvez o maior escritor do século XIX. A densidade de sua narrativa permite-nos descobrir o “eu”, o homem subterrâneo que vive nas sombras da contradição humana. A vida ultrapassa a realidade tangível; como um fluido, dissolve-se através da intensidade psicológica. Por isso, seus romances, em geral, valorizam menos as ações e o enredo que as divagações íntimas da alma. A obra de Dostoiévski contempla os embriões da ficção intimista pela sua complexidade: o que há de mais importante fica implícito em cada frase e chega ao leitor como um mistério.

A forma de criação do escritor russo – densa, introspectiva, dialética – conduz-nos ao que, segundo Alfredo Margarido, caracteriza o romance contemporâneo: à dimensão da ausência. “O romance, para Lukács, é precisamente a forma literária que melhor condensa o choque entre o homem e o mundo, entre o indivíduo e a sociedade, entre o homem e a família, entre o ser e o existir.”²

O intimismo está presente no romance contemporâneo, e suas vagas definições vão ao encontro do desconcerto proveniente do mundo em crise. O ser, não encontrando respostas à sua volta, busca-as dentro de si, representando assim a linguagem do silêncio. Os diálogos entre personagens tornam-se secundários, e, quando aparecem, são perseguidos pela incompreensão, o que as leva à mutilação. A crise da palavra conduz o ser humano ao silêncio, ao refúgio, por meio da solidão. Dessa forma, há um abismo entre o que as personagens aparentam ser – a sua casca – e o que elas realmente são – a sua essência.

A perda da imagem do mundo – disperso e fragmentado – é causada pela massificação da cultura e pela coisificação do homem, que perde a sua própria imagem, não se reconhecendo mais. Não há saídas para ele em meio ao capitalismo individualista, à industrialização desenfreada, aos inúmeros conflitos mundiais causados por interesses econômicos e políticos. O mosaico que se forma faz com que a “literatura do subsolo” resista ao empobrecimento da linguagem, causando o que George Steiner chama de “repúdio à palavra”, à fragilidade das relações, à desintegração da realidade. Para ele, a literatura representa apenas uma pequena parte da crise universal. Ela se torna a expressão crítica da negação do mundo e de si mesma, do dilaceramento do ser e da busca de sentido:

² MARGARIDO, 1962, p. 177.

Há uma indicação generalizada, embora ainda só definida de forma vaga, de uma certa exaustão de recursos verbais na civilização moderna, de uma brutalização e desvalorização da palavra nas culturas de massa e na política de massas contemporâneas. O que mais se pode fazer? Como aquilo que é inovador e penetrante o suficiente para ser dito poderá ser ouvido em meio ao clamor da inflação verbal?³

Eis então o motivo de problematizarmos a palavra “intimismo”: ela, enquanto linguagem, é incapaz de abarcar a complexidade histórico-social e a profundidade literária que deveria ao ser empregada. O termo denota por si só um paradoxo, já que é empregado para representar as contradições humanas interiores, porém não abrange a amplitude e a força das mesmas devido a suas limitações. Dizer que um escritor é intimista, que utiliza a introspecção em detrimento da realidade exterior, não explica a essência da obra. Pelo contrário, ofusca ainda mais as suas singularidades, tendo em vista que aproxima grosseiramente produções artísticas distintas, como as de Virginia Woolf, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Lya Luft, por exemplo. Não é objetivo aqui descartar a validade do termo; em vez disso, devemos questioná-lo e procurar descobrir as pistas que ele nos proporciona na análise de cada autor, especificamente. Afirmar que os romances de Lya Luft caracterizam-se pelo intimismo pode ser um ponto de partida, um olhar para o interior da obra através de uma de suas fendas, mas não um fim.

A busca do espaço interior, tão marcante na arte moderna, é a prova da ausência de harmonia, do vazio observado por Lukács. A palavra, veículo de comunicação, mergulha em um mundo de incomunicabilidade, tornando-se símbolo de resistência. Para esse escritor, o romance surge como um processo de representação da “massa heterogênea e descontínua de homens isolados, de estruturas sociais sem significação e de acontecimentos despojados de sentido”⁴. É a descontinuidade harmônica do mundo moderno que tira do indivíduo o rumo, deixando-o à deriva em águas turvas, o que o faz refugiar-se em si mesmo, e, conseqüentemente, o leva ao autoconhecimento. A personagem Anelise, de **As Parceiras**, por exemplo, representa o dilaceramento do ser e a fuga nas teias amorfas de seu próprio mundo, presentes nas narrativas intimistas.

³ STEINER, George. O poeta e o silêncio. In: _____. *Linguagem e silêncio*: ensaios sobre a crise da palavra. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65.

⁴ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Lisboa: Presença, 1962. p. 81.

Quando pensamos nas fraquezas do conceito de intimismo, é interessante direcionarmos a atenção para a mutabilidade do mesmo entre os críticos. Embora essa variação não chegue ao extremo de causar idéias opostas, envolve outros termos tão ou mais complexos que ele, como os adjetivos “introspectivo” e “psicológico”, usados como sinônimos de “intimista”. Todos valorizam a subjetividade e penetram no mundo interior dos seres humanos. Todos são conseqüências – diretas ou não – do sistema moderno capitalista, que preza pelo individualismo e pela competição, provocando um vácuo entre o indivíduo e a sociedade. Entretanto, as palavras de João Almino sobre a transgressiva ficção de Clarice Lispector fazem-nos refletir sobre a apropriação que fazemos dessas noções quando queremos analisar as obras de maior profundidade interna: “A introspecção de Clarice Lispector não visa à explicação psicológica das personagens, mas se concentra na busca metafísica do ser.”⁵ Alfredo Bosi também percebeu em Osman Lins a “tensão metafísica que supera o nível psicológico “médio” e meridiano e desvenda nexos mais íntimos e dinâmicos entre o “eu”, o outro e os objetos.”⁶. Aqui a transcendência do indivíduo para outra esfera da consciência ultrapassa a análise da mente humana, do sentimento e do comportamento. Mesmo que o termo “psicológico” seja usado em sentido amplo por críticos consagrados, como Antonio Candido e, em outros casos, por Alfredo Bosi, convém repensar o que queremos dizer ao proferir essas nebulosas palavras.

A semelhança aumenta ao aproximarmos “introspecção” e “intimismo”, já que as fronteiras entre ambas as noções são um tanto indefinidas. Talvez seja possível pensar no primeiro termo mais como um recurso literário de observação da vida íntima pela própria personagem, ou seja, de auto-análise, geralmente acompanhado pelo monólogo interior, e registrado através da narrativa em primeira pessoa ou do discurso indireto livre. Talvez um dos melhores exemplos de romance introspectivo seja ***A paixão segundo G.H.***, publicado em 1964 por Clarice Lispector.

O redimensionamento do romance faz com que esse livro seja um salto do psicológico usual ao metafísico revelador, representante da crise entre o pensamento e a linguagem, entre a individualidade e a transcendência do ser. Segundo Benedito Nunes,

⁵ ALMINO, João. De Machado a Clarice: a força da literatura. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). ***Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000)***. São Paulo: SESC; SENAC, 2000. p.73.

⁶ BOSI, Alfredo. ***História concisa da literatura brasileira***. 37.ed. São Paulo: Cultrix, 2000. p.422.

A Paixão Segundo G.H. condensa a linha interiorizada de criação ficcional que Clarice Lispector adotou desde o seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem* (1944), linha que alcança naquele o seu ponto de viragem; por outro, é um romance singular, não tanto em função da sua história quanto pela introspecção exacerbada, que condiciona o ato de contá-la, transformado no embate da narradora com a linguagem, levada a domínios que ultrapassam os limites da expressão verbal.⁷

Outro exemplo é *A asa esquerda do anjo*, de Lya Luft. Gisela, a personagem-narradora agonizante de si mesma, enquanto relembra o passado sofrido, tenta vomitar o bicho acuado que existe dentro de si. Uma luta é travada entre ela e o que vive em suas entranhas, entre a sua consciência e os mistérios desconhecidos do próprio ser, e, ao longo da íntima batalha rumo à libertação de si mesma, emerge o processo de autoconhecimento. A solidão do quarto contribui para o desencadeamento do “grande parto”, em um misto de grotesco e fantástico. Assim como a barata encontrada no quarto da empregada por G.H., no romance de Clarice, através de um perfeito ritual, o monstruoso verme provoca em Gisela o desvendamento de um mundo desconhecido, profundo, secreto. A introspecção, o retorno a si mesmo realizado por Gisela e G.H., gera o que Antonio Hohlfeldt percebe como “momentos de profunda reflexão em torno da alma humana. Por trás da pedra da estátua ou do sofrimento individualizado de Gisela, estarão distribuídas, sem qualquer dúvida, partes microcósmicas de nossa própria experiência vital”.⁸ Por dentro da barata estará escondida a intimidade de G.H., tal como observa Nádía Battella Gotlib: “As tantas camadas de sentido que a narradora vai descascando, tal como as “cascas” da barata, desenham, na própria estrutura da obra, o desvencilhar-se do *convencional* em direção ao *original*, dando voz ao feio, seco, mágico, difícil”.⁹(Grifo da autora).

Enquanto a introspecção projeta-se mais como um recurso da intimidade utilizado na literatura, podemos olhar o intimismo sob um ângulo maior, que engloba toda busca de desnudamento do interior, seja através do monólogo interior de Anelise em *As parceiras* (1980), romance de Lya Luft; dos diálogos entre Lóris e

⁷ NUNES, Benedito. Introdução do Coordenador. In: _____ (Coord.). *Clarice Lispector: A Paixão segundo G.H.* Brasília: Arquivos, 1988. p.24. Edição crítica.

⁸ LUFT, Lya. *A asa esquerda do anjo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

⁹ GOTLIB, Nádía Battella. Um fio de voz: histórias de Clarice. In: NUNES, Benedito (Coord.). *Clarice Lispector: A Paixão segundo G.H.* Brasília: Arquivos, 1988. p. 174-175. Edição crítica.

Ulisses em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), de Clarice Lispector; do romance epistolar *A crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso; da alternância do foco narrativo de *Passeio ao farol* (1927), escrito por Virginia Woolf e também traduzido como *Rumo ao farol*; dos registros do conselheiro Aires em seu diário, em *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis; ou das impressões memorialísticas de Sérgio em *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia.

É certo que se propõem aqui apenas sugestões para uma abertura à discussão sobre a literatura intimista e suas ramificações. De forma alguma se pretende esgotar o assunto; ao contrário, explicita-se uma possibilidade de interpretação em meio a muitas existentes. A consciência de estar trilhando por um caminho obscuro, que jamais será totalmente percorrido, une-se à certeza da complexidade dos termos analisados e da multiplicidade concernente à própria literatura. É por isso que nossos críticos, ao escreverem sobre um mesmo assunto, utilizam diferentes idéias, sem jamais esgotarem a riqueza existente no sótão da intimidade humana.

Alfredo Bosi refere-se ao intimismo quando observa, a grosso modo, duas tendências na ficção brasileira de 1930 aos nossos dias. Para o crítico, o veio intimista, ao contrário do neo-realista/regional, continua vivo desde seu fortalecimento nos anos 1930 e 1940, ostentando a sondagem psicológica e os conflitos do homem em sociedade:

Escritores de invulgar penetração psicológica, como Lygia Fagundes Telles, Antônio Olavo Pereira, Aníbal Machado, José Cândido de Carvalho, Fernando Sabino, Josué Montello, Dalton Trevisan, Autran Dourado, Otto Lara Resende, Adonias Filho, Ricardo Ramos, Carlos Heitor Cony e Dionélio Machado têm escavado os conflitos do homem em sociedade, cobrindo com seus contos e romances-de-personagem a gama de sentimentos que a vida moderna suscita no âmago da pessoa. E o fluxo psíquico tem sido trabalhado em termos de pesquisa no universo da linguagem na prosa realmente nova de Clarice Lispector, Maria Alice Barroso, Geraldo Ferraz, Louzada Filho e Osman Lins, que percorrem o caminho da experiência formal.¹⁰

A aproximação de autores singulares por suas ricas produções é perigosa, pois encobre o que há de mais frutífero entre elas: as diferenças decorrentes da originalidade de cada uma. O melhor de um romance está em sua singularidade, ou seja, na sua capacidade de explorar de modo inusitado, inovador, único temas

¹⁰ BOSI, 2000, p. 388.

corriqueiros na literatura ou fatos presentes no cotidiano pessoal e social. É por isso que, duas páginas depois, Bosi marca a precariedade da dicotomia *romance social-regional/romance psicológico*, devido à fusão de ambas as noções em obras como **São Bernardo** e **Fogo morto**. E poderia ter acrescentado o nome de Guimarães Rosa:

A costumeira triagem por tendências em torno dos tipos *romance social-regional/romance psicológico* ajuda só até certo ponto o historiador literário; passado este limite didático vê-se que, além de ser precária em si mesma (pois regionais e psicológicas são obras primas como *São Bernardo* e *Fogo Morto*), acaba não dando conta das diferenças internas que separam os principais romancistas situados em uma mesma faixa.¹¹ (Grifo do autor).

Regina Zilberman, ao estudar o intimismo no Rio Grande do Sul, utiliza os termos “tendência psicológica” e “prosa intimista”. Ela observa o estreito vínculo entre o individual e o social e a repercussão deste no mundo pessoal. Na ausência de compreensão e espaço, a busca torna-se interna, rumo à compensação das inúmeras faltas:

Para florescer, a narrativa de tendência psicológica depende de condições similares às que suscitam a ficção urbana: certo grau de desenvolvimento capitalista, resultante da consolidação da burguesia enquanto classe social. Sob estas novas condições, institucionaliza-se também um posicionamento individualista que alarga a divisão entre o homem e a comunidade. O isolamento diante do social, a valorização da privacidade e a agudização de uma mentalidade competitiva levam o ser humano a concentrar-se em si mesmo e procurar conhecer-se melhor. Nestas circunstâncias, a prosa intimista revela-se apropriada consagrando-se como uma das expressões possíveis do inconsciente reencontrado.¹²

Antonio Candido problematiza o termo “análise psicológica”, pois, na maioria das vezes, não é esse o caminho tomado pelos romances intimistas. Chama de *romances de aproximação* aqueles que apresentam um ritmo de busca, ocasionando uma tensão psicológica mais acentuada. Seu mundo é o da alma, em detrimento do exterior, é o do mistério humano e o da transfiguração do cotidiano:

Antigamente, chamavam-se *de análise* os romances mais ou menos psicológicos, que procuravam estudar as paixões – as famosas paixões da literatura clássica –, dissecando os estados de alma e procurando revelar o

¹¹ BOSI, 2000, p. 390.

¹² ZILBERMAN, Regina. **Roteiro de uma literatura singular**. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade;UFRGS, 1998. p.19.

mecanismo do espírito. Hoje o nome convém a um número bem menor de obras. Os romances são mais universalistas, e as delimitações que os classificavam perderam muito como sentido e como jurisdição. Aos livros que procuram esclarecer mais a essência do que a existência, mais o ser que o estar, com um tempo mais acentuadamente psicológico, talvez seja melhor chamar romances de aproximação. O seu campo ainda é a alma, são ainda as paixões. Os seus processos e a sua indiscriminação repelem, todavia, a idéia de análise. São antes, uma tentativa de esclarecimento através da identificação do escritor com o problema, mais do que uma relação bilateral de sujeito-objeto.¹³

A atitude crítica de Antonio Candido, ao analisar o primeiro romance de Clarice Lispector, expande o pensamento acerca dos romances de maior duração interior e de intensa subjetividade, de uma latejante consciência que nos faz percorrer os labirintos da alma. E o escritor não pára por aí. Em **A nova narrativa** (1989), consegue estabelecer as distinções entre várias obras e escritores com traços intimistas, como Otávio de Faria, Cornélio Pena, Lúcio Cardoso, Dionélio Machado, Lígia Fagundes Telles, Fernando Sabino, Osman Lins e Clarice Lispector. O que marca a força da literatura é o vasto painel da sua diversidade ao longo do século XX, é a sua multifacetada essência, que nos conduz à originalidade e à construção da imagem – mesmo que difusa, metamórfica e arbitrária – do Brasil contemporâneo.

1.2 PELAS TRILHAS DA SUBJETIVIDADE

O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda que trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.

MACHADO DE ASSIS*

Percorrer os pontos fundamentais do romance que tende à consciência íntima da existência e ao sentimento de busca ou de refúgio na dimensão do pensamento e

¹³ CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 128-129.

* ASSIS, Machado de. **Instinto de nacionalidade e outros ensaios**. Porto alegre: Mercado Aberto, 1999. p. 17-18.

da interioridade em meio à solidão do mundo moderno é uma tarefa um tanto perigosa. Em primeiro lugar, porque exige a escolha, limitada pela experiência pessoal e pelo que é tradicionalmente considerado essencial pela crítica literária e pelo cânone. Em segundo, porque a literatura de traços marcadamente intimistas representa um campo vasto e indefinido, devido aos inúmeros romancistas que tocaram artisticamente a consciência individual e aos contingentes parâmetros de análise que determinam um romance como intimista ou não.

Não se pode perder de vista, ao percorrer as trilhas do romance, que as marcas intimistas são características da modernidade e de sua repercussão na sociedade e no indivíduo. O desconcerto do homem frente ao mundo moderno é percebido no romance através do descortinamento do interior das personagens, as quais representam os indivíduos mergulhados na crise social existente desde o final do século XIX, originada com o avanço da industrialização ocidental. Nas primeiras décadas do século XX, a consolidação do capitalismo, a crescente urbanização e a industrialização tiveram como conseqüências a pobreza e a exacerbada competitividade. O romance vincula-se ciclicamente à burguesia, pois é produto e veículo de problematização da mesma. João Hernesto Weber, inspirado pelas idéias de Lukács, analisa o romance e sua relação com a sociedade:

Nele, só cabem indivíduos – conceito burguês por excelência – agindo nos limites de um mundo sem deuses. Por isso o romance seria entendido como biografia e crônica social, ao mesmo tempo: apresenta-nos indivíduos em ação, num mundo dessacralizado. Daí, também o sabor crítico do romance, a desvendar a “face oculta” da sociedade burguesa, mascarada pelo liberalismo: nesse mundo dessacralizado, empreender a busca de realização individual é possível; concretizá-la, contudo, é impraticável, a não ser como farsa. Viver num mundo inóspito, despojado de valores que possibilitem a realização humana, seria o derradeiro destino dos habitantes do romance e, por que não dizer, dos homens que povoam a realidade concreta da sociedade burguesa.¹⁴

O ser humano é produto incompleto de um tempo instável e destruidor, fato que leva ao isolamento interior, à solidão e ao sentimento de incompreensão. O paradoxo existe na medida em que se acentua a incompatibilidade entre a sociedade moderna e o homem, mesmo que ele faça parte dela. Segundo Georg Lukács, a forma romanesca é o reflexo de um mundo deslocado, ao contrário da epopéia grega, marcada pela homogeneidade do mesmo. O romance é a forma do

¹⁴ WEBER, João Hernesto. ***Caminhos do romance brasileiro***. Porto alegre: Mercado Aberto, 1990. p. 11.

contraste, em vez da sintonia percebida na epopéia. Há na forma romanesca abismos intransponíveis entre o interior e o exterior:

O romance é a epopéia de um mundo sem deuses: a psicologia do herói romanesco é demoníaca, a objetividade do romance, a viril e madura constatação de que nunca o sentido poderia penetrar de lado a lado a realidade e que portanto sem ele, esta sucumbiria ao nada e à inessencialidade.¹⁵

O mundo sem deuses, carente de sentido, gera o anti-herói – profano, desconstruído, instável, em desequilíbrio e, por isso, demoníaco. É importante, porém, ressaltar que esse estreito vínculo entre a literatura e a sociedade é permeado pela arbitrariedade da arte, a qual não é uma mera representação daquela, pois filtra, distorce, reformula através da ação do artista a imagem social de determinado local e época. A literatura busca na sociedade a matéria de sua essência, mas, ao mesmo tempo, é a singularidade contida na sua forma de expressão que a torna intrigante, íntima, penetrante.

A definição de arte proposta por Antonio Candido abrange a intersecção entre o social e o estético:

A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar.¹⁶

No caso da literatura ocidental, um dos primeiros grandes romancistas a aproximar-se das sombras que pairam sobre a alma e seus conflitos foi Dostoiévski. Os sentimentos de angústia e fragmentação provocam os conflitos internos vividos por personagens que representam a insignificância do homem em meio às transformações e crises sociais pelas quais a Rússia da época passava. O que destaca a obra em geral de Dostoiévski – e mais especificamente romances como **Crime e castigo** – é o modo como ele invadiu as profundezas da alma e remontou os cacos da personalidade humana. O escritor foi um pensador do mundo interior do indivíduo que luta tragicamente contra a miséria humana. Essa afirmação vai ao

¹⁵ LUKÁCS, 1962, p. 89.

¹⁶ CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 5.ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976. p. 53.

encontro das palavras de Boris Schnaiderman sobre o poder filosófico e a intensidade literária do escritor:

A grande sabedoria do romancista-filósofo conseguiu este milagre: as idéias se realizam em sangue, músculos, nervos, afeições humanas, amores, ódios, orgulhos, ressentimentos, no entrecchoque das paixões, nada é transmitido a frio, até as casa e ruas têm alma e personalidade.¹⁷

A importância do escritor russo também ficou registrada em ***Teoria do romance***, de Lukács, que salientou o caráter inovador da sua obra para a literatura moderna devido à “disposição interior do seu ato de estruturação”.¹⁸ É o último romancista citado pelo crítico, mas pode ser considerado o primeiro de uma nova etapa do romance e, concomitantemente, da situação mundial como um todo. É por isso que Alfredo Margarido, em seu *Posfácio* ao livro de Lukács, dá continuidade às idéias do escritor, dizendo que “este começo de viagem, que tem seu ponto de partida em Dostoiévski, continua através de Kafka e de Joyce”.¹⁹

Kafka traz à tona o absurdo que rege a vida e o desespero do homem frente a ele. O isolamento e a fuga interior causada pela falta de justiça e de proteção externa caracterizam não apenas a obra de Kafka, mas a vida do homem moderno, fragilizado pelo desconcerto do mundo. A fantasia une-se à realidade em textos como ***A metamorfose***, no qual Gregor Samsa vive o horror de encontrar-se transformado em um monstruoso inseto. O fato, descrito na primeira frase, provoca turbulentos sentimentos no protagonista, frente à incompreensão, à angústia, ao vazio. A história, então, ocorre principalmente na mente da personagem, e, como em outras obras do escritor tcheco – ***O processo*** e ***Um artista da fome***, por exemplo –, uma das características mais intensas é a incomunicabilidade do homem com o seu aniquilado mundo exterior.

José Hildebrando Dacanal refere-se a Kafka, juntamente a James Joyce, como um representante da negação da burguesia européia, em decadência explícita no início do século XX: “Kafka se situa no plano metafísico-existencial, deixando clara a anulação total do indivíduo, do *nomem*, da pessoa, a perda de sua

¹⁷ SCHNAIDERMAN, Boris. A São Petersburgo de Fiódor Dostoiévski. ***Ciências & Letras***: Revista da FAPA, Porto Alegre, n. 25, p. 183-186, 1999. p. 185.

¹⁸ LUKÁCS, 1962, p. 165.

¹⁹ MARGARIDO, 1962, p. 182.

integridade, a negação absoluta da sua importância no mundo. Importância que fora o núcleo da *síntese burguesa*".²⁰ (Grifo do autor).

A atualidade da obra de escritores como Kafka vai ao encontro do argumento de Antonio Candido sobre a literatura erudita, dotada de uma relação íntima com o público e o escritor e de uma farta capacidade de transfiguração do real. Na arte posterior às manifestações primitivas, folclóricas, iletradas "a extrema plurivalência da palavra confere ao texto uma elasticidade que lhe permite ajustar-se aos mais diversos contextos."²¹ A agônica literatura kafkiana continua atual e influencia diversos escritores após quase um século de existência.

Além de Kafka, o escritor francês Marcel Proust foi significativo, em termos de redimensionamento do romance intimista, pela grandiosa obra ***Em busca do tempo perdido***, dividida em sete partes, as quais foram publicadas em diferentes datas, de 1913 a 1927. Segundo Salvatore D'Onofrio, "este monumental trabalho literário representa um painel da vida social da alta burguesia francesa da época de Proust, analisada não do ponto de vista científico da moda naturalista, mas através da introspecção subjetiva do narrador".²² A obra tem como linha principal a recuperação do passado através da memória, do jogo de lembranças. Por meio do monólogo interior e da narrativa em primeira pessoa, o "tempo perdido" tenta ser recuperado pelas memórias do passado existentes na consciência. É assim que a narrativa estabelece uma fuga do tempo presente, inexpressivo para o narrador, que se refugia na própria consciência. Dacanál afirma que, para Proust, "as ações são importantes enquanto são passado. Enquanto *não são*. E *não sendo*, o passado pode ser transformado pela consciência a seu bel-prazer".²³ (Grifo do autor).

A consagrada escritora inglesa Virginia Woolf subverteu a forma da narrativa com a alternância de seu foco em obras como ***Passeio ao farol***. O crítico Erich Auerbach observa que "não se trata apenas de um sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos, amiúde cambiantes".²⁴ Virginia revelou-se contrária à convencionalidade, privilegiando o subjetivo em detrimento do factual. São as reflexões reveladoras e, às vezes, epifânicas de

²⁰ DACANAL, José Wildebrando. O romance europeu e o romance brasileiro do modernismo. In: DACANAL, J.H.; FISCHER, L.A.; WEBER, J.H. ***O romance modernista***. Porto Alegre: Ed. Universidade; UFRGS, 1990. p. 14.

²¹ CANDIDO, 1976, p. 51.

²² D'ONOFRIO, Salvatore. ***Literatura ocidental***: autores e obras fundamentais. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002. p. 437.

²³ DACANAL, 1990, p. 14.

²⁴ AUERBACH, Erich. ***Mimesis***. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 483.

personagens – como a Sra. Ramsay – que provocam divagações acerca da superficialidade e da fragilidade das relações humanas, bem como da fragmentação da realidade existente em seus densos romances.

Outro estudioso da escritora inglesa, Mitchell A. Leaska, relata que as suas inúmeras impressões subjetivas oferecem “um dos mais autênticos registros contemporâneos dos valores humanos e éticos, assim como o sentimento mais aguçado do que significa a realidade para a mente do século XX.”²⁵

Mesmo recebendo influências de escritores como James Joyce, Laurence Sterne e Walter Pater, é inegável a originalidade da escritora, que transfigura a realidade cotidiana por meio de “pequenos milagres diários, iluminações, fósforos inesperadamente acesos na escuridão”,²⁶ milagres que acontecem na solidão da alma, no silêncio, mais expressivo que qualquer palavra proferida. O tempo não é concreto, mas subjetivo, e segue outras regras, arbitrárias às estabelecidas pelo relógio. A literatura de Virginia não apenas registra, mas aproxima-se esteticamente de outros tipos de arte, por meio da criatividade com que penetra na subjetividade e transforma a realidade, colorindo-a pela imaginação.

Eugênio Gomes escreve sobre Virginia que “a memória verbal da artista é um poço encantado a assegurar, em qualquer emergência, uma pesca maravilhosa”.²⁷ Há quem a enquadre nos moldes do feminismo, como também ocorreu com Clarice Lispector e Lya Luft. Todavia, ela foi muito além disso: valorizou como ninguém a arte e lutou em prol da inovação estética, da busca de estados de ser pela percepção, da reflexão sobre o fragmentado mundo moderno. Harold Bloom refere-se a ela como “a mais completa pessoa-de-letras da Inglaterra” no século XX:

Como Pater e Nietzsche, pode-se descrever melhor Virginia Woolf como uma esteta apocalíptica, para quem a existência humana e o mundo só se justificam finalmente como fenômenos estéticos. [...]

A realidade para ela tremula e oscila a cada nova percepção e sensação, e as idéias são sombras que ladeiam seus momentos privilegiados.

Seu feminismo (para chamá-lo assim) é poderoso e permanente precisamente por ser menos uma idéia ou composto de idéias e mais um formidável apanhado de percepções e sensações. Discutir com elas é sofrer

²⁵ WOOLF, Virginia. *Passeio ao farol*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1987. p. 212.

²⁶ WOOLF, 1987, p. 164.

²⁷ GOMES, Eugênio. A arte de Virginia Woolf. In: _____. *Espelho contra espelho: estudos e ensaios*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1939. p. 247.

a derrota: o que ela percebe e experimenta com sua sensibilidade é mais sutilmente organizado que qualquer resposta que eu possa invocar.²⁸

James Joyce deu à literatura e à História uma das mais perfeitas representações da sociedade moderna e dos problemas humanos. Em **Ulisses** (1922), um mundo ausente, incompleto e inexpressivo marca a crise da burguesia européia. A inflexão e o inconsciente prevalecem por meio do monólogo interior na história que pode ser resumida como uma **Odisséia** ao avesso. Alfredo Margarido registra a diferença entre as obras primas de Homero e Joyce: o tempo, inexistente naquela, “torna-se uma constante dolorosa para os personagens joycianos”²⁹, enlaçados pela industrialização. Essa obra, de acordo com Dacanal, conclui uma etapa histórica na literatura européia:

A anti-odisséia de Leopold Bloom através de Dublin, símbolo da metrópole moderna, despersonalizante e despersonalizada, resume, e resumindo encerra, os dois mil e quinhentos anos de civilização européia, sobre os quais Joyce parece cantar um *réquiem*. Em *Ulisses*, em plano mais próximo, está também o túmulo da síntese burguesa. (...)

Na Europa, portanto, parece que assistimos, depois de 1900 e durante a década de 20, o fim de uma etapa histórica.³⁰

O norte-americano William Faulkner também deu a sua contribuição à literatura e lançou seu olhar sobre o mundo, criando narrativas que vão além dos fatos e da linearidade, enriquecidas pelas regressões temporais que ocorrem na consciência das personagens. A desintegração da família, acompanhada pela atmosfera sombria e por monólogos interiores, está presente em obras como **O som e a fúria** (1929) e **Enquanto agonizo** (1930). Alucinações e torturas interiores estão entre as principais características do autor.

Deixemos de lado a literatura estrangeira de características intimistas para adentrarmos o universo da literatura de nosso país. No Brasil, Machado de Assis foi um dos primeiros irradiadores de uma literatura voltada ao obscuro pensamento humano. Os romances a partir de **Memórias póstumas de Brás Cubas** (1881) transcendem as tendências realistas da época e mergulham nas misérias humanas. Há a implacável reflexão sobre as máscaras utilizadas pelos indivíduos em sua tentativa de sobrevivência aos padrões vazios da sociedade. O olhar irônico de

²⁸ BLOOM, Harold. Orlando de Virginia Woolf: feminismo como amor à leitura. In: _____. **O cânone ocidental**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995. p. 416-417.

²⁹ MARGARIDO, 1962, p. 174.

³⁰ DACANAL, 1990, p. 15.

Machado penetra como uma lâmina no "homem subterrâneo" intitulado por Augusto Meyer, o que aproxima o autor brasileiro de Dostoiévski pela "inércia consciente", pela consciência sufocante que elimina "as ilusões indispensáveis à subsistência da vida".³¹ A sua arte, simulada pelo tom irônico e pelo estilo elegante de sua linguagem, desabafa nas entrelinhas a amarga lucidez da vida perante o esvaziamento da alma. Brás Cubas personifica a consciência, a inércia que conduz o homem ao silêncio e ao eco de sua miséria:

Minha consciência valsara tanto na véspera, que chegou a ficar sufocada, sem respiração; mas a restituição da meia dobra foi uma janela que se abriu para o outro lado da moral; entrou uma onda de ar puro, e a pobre dama respirou à larga. Ventilai as consciências!(...) Assim, eu, Brás Cubas, descobri uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas, e estabeleci que o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência.³²

O que Augusto Meyer chama de "finíssimo faro psicológico"³³ pode ser explicado, nas palavras de Antonio Candido, pela forma singular como Machado chega aos "sigilos da alma" e à "compreensão profunda das estruturas sociais". Pelas fendas de sua ironia um tanto cômica saem os vermes dos "conflitos essenciais do homem consigo mesmo, com os outros homens, com as classes e os grupos."³⁴

Em *Dom Casmurro* (1899), o narrador, em meio à monotonia da vida, decide recompor, através da escrita, sua trajetória. Novamente a falta de sentido da vida vai ao encontro da dissolução da essência humana, da inércia subjetiva e da falta de respostas ao questionamento acerca da própria identidade: "O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. [...] faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo".³⁵ A presença do narrador é constante ao longo da narrativa. Seu ângulo nebuloso de visão prevalece, fazendo-nos duvidar da veracidade dos fatos. Talvez porque eles importam menos que a reflexão sobre a superficialidade das relações, a destruição da vida, as incertezas e contradições do homem moderno. A análise interior aparece ocultamente nesse romance, através da solitária personagem que,

³¹ MEYER, Augusto. O homem subterrâneo. In: BARBOSA, João Alexandre (Org.). *Textos Críticos*: Augusto Meyer. São Paulo: Perspectiva; INL; Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. p. 196-197.

³² ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Moderna, 1984. p. 50-51.

³³ MEYER, 1986, 331.

³⁴ CANDIDO, 1970, p. 31-32.

³⁵ ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Zero Hora; Klick Ed., 1997. p. 17.

ao ver desintegrar-se a desejada felicidade, busca inutilmente o autoconhecimento. E termina ela, rumo à “História dos subúrbios”, retomada devido ao insucesso de recompor os subúrbios da alma.

Em *Memorial de Aires* (1908), seu último romance, a intimidade é visível na forma estética – um diário. A lucidez do autor é percebida pelas confidências do solitário conselheiro Aires, envolto no tédio e nas amargas experiências pessoais. A subjetividade é explícita pelo “eu” abandonado; contudo, oculta-se em meio às palavras a fragmentada e contraditória realidade, da qual o homem foge para sobrevivência da alma. Segundo Augusto Meyer, esse livro tem como tema “a necessidade da renovação por esquecimento, a vida que apaga os vestígios do passado, para renovar-se”.³⁶ As suas “raízes amargas” ainda estão presentes, embora de forma mais tênue. Podemos dizer que Machado de Assis é, não somente no Brasil, mas de modo geral, um dos grandes precursores da chamada literatura intimista. Antes de Virginia Woolf, Proust, Kafka, Joyce, seu legado já estava formado, embora não tenha chegado a eles devido à nula influência do Brasil em relação à cultura européia.³⁷

Antonio Candido escreve que o romance de Machado, a contar de *Memórias póstumas*,

transpõe-se do plano das relações humanas e sociais para um outro mais elevado da investigação do destino, para chegar ao do reconhecimento da nossa condição solitária. Esta é compensada pela ilusão de vida que alimentamos, e que possibilita a aparente aproximação de extremos isolados. Desfeita aquela, buscamos sucessivamente recompô-la, para nos ressalvamos da misantropia, até enquanto não reconhecemos a impossibilidade de reversão do tempo e não admitirmos a nossa posição estática no vazio. Daí talvez o humor desencantado, embora risonho, de Machado de Assis, ao surpreender gestos e atos quotidianos, como reflexos da simulação e da vaidade.³⁸

Raul Pompéia também deu a sua contribuição à literatura brasileira através do romance *O Ateneu*, publicado a partir de 1888, esparsamente, no jornal Gazeta de Notícias, onde trabalhava. O caráter memorialístico da obra é percebido pela narrativa de Sérgio, que, já adulto, recorda o tempo vivido no colégio interno Ateneu.

³⁶ MEYER, Augusto. O romance machadiano. In: BARBOSA, João Alexandre (Org.). *Textos críticos*: Augusto Meyer. São Paulo: Perspectiva; INL; Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. p. 336.

³⁷ Antonio Candido explora essa questão em seu famoso ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, inserido no livro *Educação pela noite e outros ensaios*.

³⁸ CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José A. *A presença da literatura brasileira*: do Romantismo ao Simbolismo. 7. ed. São Paulo: DIFEL, 1978. p. 110.

É intenso o sentimento de angústia do narrador frente à hipocrisia do sistema escolar que pode ser comparado à própria sociedade e à incapacidade de deter o tempo para mudar a vida: “o tempo é a ocasião passageira dos fatos, mas, sobretudo, o funeral para sempre das horas.”³⁹ João Almino caracteriza o realismo de Raul Pompéia como “impressionista de cunho psicológico”.⁴⁰ O mundo interior da personagem sobrepõe-se às ações narradas, fazendo prevalecerem à realidade objetiva as experiências individuais e o universo subjetivo. Embora este autor se diferencie de Machado pela maior carga sentimental, são comuns em ambos, de acordo com José Aderaldo Castello, dois elementos: “o nível de universalidade” e “o predomínio do humano sobre o social na construção do universo do personagem”.⁴¹

Nas duas primeiras décadas do século XX, muito foi produzido em termos de redimensionamento da literatura brasileira. A liberdade proferida pela Semana de Arte Moderna em seu projeto estético, analisado por Lafetá⁴², possibilitou o surgimento de novas formas artísticas e a renovação da linguagem. Nessa mesma época, as vanguardas européias trouxeram à cultura do país idéias que proporcionaram uma abertura a novos rumos pela arte. O Expressionismo evidenciou-se pela valorização dos estados de “insatisfação, nostalgia, melancolia e paixão”,⁴³ além do sentimento de inconformidade do indivíduo em relação às conseqüências desastrosas da modernidade. O Surrealismo teve como base as teorias psicanalíticas de Freud, valorizando o inconsciente e as atmosferas oníricas, sobrenaturais e misteriosas. Talvez elas tenham influenciado alguns romances produzidos nas décadas seguintes, já que em muitos deles percebe-se a ênfase na interioridade, as crises individuais, o inconsciente e o sentimento de impotência frente a um mundo desumanizado.

Essa influência tem maior concentração em Lúcio Cardoso e Cornélio Pena, escritores que deram novos matizes ao romance produzido em meados do século XX. Em meio à prosa urbana e regional mais voltada ao neo-realismo – de Raquel de Queirós, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, Marques Rebelo e Erico Verissimo, entre outros – esses escritores se destacaram por preferirem o espaço interior ao exterior. Bosi ressalta que ambos “foram talvez os únicos

³⁹ POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**. São Paulo: Abril Cultural, 1981. p. 205.

⁴⁰ ALMINO, 2000, p.55.

⁴¹ CASTELLO, José A. **A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)**. São Paulo: Edusp, 1999. p. 498, v.II.

⁴² LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

⁴³ HELENA, Lúcia. **Movimentos da vanguarda européia**. São Paulo: Scipione, 1993. p. 38.

narradores brasileiros da década de 30 capazes de aproveitar sugestões do Surrealismo sem perder de vista a paisagem moral da província que entra como *clima* nos seus romances.”⁴⁴ (Grifo do autor).

Em ***Crônica da casa assassinada*** (1959), de Lúcio Cardoso, um conjunto de cartas, confissões, depoimentos, fragmentos de narrativas e de diários, como peças de um quebra-cabeça, montam a narrativa através de diferentes focos, dissolvendo o caráter único de verdade. Esse ato inovador reflete a imagem fragmentária do mundo moderno, pois a realidade é esfacelada por meio de múltiplas consciências. As personagens comunicam-se consigo mesmas por meio dos registros escritos, direcionando a introspecção para o terreno dos relacionamentos familiares. É assim que se percebe a destruição da casa. Ao mesmo tempo em que sua estrutura começa a ruir, algo muito maior agoniza em seu interior: a alma de cada um dos integrantes da família Meneses. A confissão de Ana, escrita em uma carta do Padre, exemplifica essa íntima doença: “O que via, eram apenas olhares vagos, distâncias, injustificáveis silêncios diante dela – mas que era uma ausência, um silêncio a mais ou a menos numa casa tão cheia dele?”⁴⁵

Cornélio Pena explora com igual originalidade o lado sombrio do ser humano. As atmosferas de sonho, mistério, angústia e incertezas retratam as contraditórias relações entre as pessoas em romances como ***A menina morta*** (1954). O intimismo é intenso, observado nas palavras de Antonio Candido sobre o autor:

Não se sabe de nada claramente, as pessoas repisam seus remorsos, se consomem na angústia, no drama interior, na tortura da alma, se curvam no abismo da loucura ou do misticismo sádico, definitivamente irreconciliáveis, como se estivessem punindo a si mesmas e aos outros, embora não o admitam.⁴⁶

Outro escritor da mesma época, Cyro dos Anjos, é conhecido pelo estilo de sua obra e pelo resgate à paisagem interior, que torna secundário o enredo. O tom memorialista preserva-se nas obras em geral, a exemplo de ***O amauense Belmiro***, publicado em 1937. Antonio Candido aproxima o escritor de Machado de Assis pelo “encanto do estilo” e caracteriza-o pelo “calor esbatido do lirismo e da melancolia, traduzidos por uma frase clássica e moderna, cheia de pudor, compondo um

⁴⁴ BOSI, 2000, p. 414.

⁴⁵ CARDOSO, Lúcio. ***Crônica da casa assassinada***. São Paulo: Círculo do Livro, 1979. p. 528.

⁴⁶ CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José A. ***Presença da literatura brasileira***: Modernismo. 6. ed. São Paulo: DIFEL, 1977. p. 320.

discurso sinuoso” que torna rico seu mundo romanesco.⁴⁷ Além de Cyro, o gaúcho Dyonélio Machado tem como constante em suas obras a sensação de angústia do ser humano, que se vê condicionado ao sistema capitalista devorador, causador de amargas experiências pessoais e de feridas que se transformam em largas cicatrizes no íntimo do ser. A busca incansável de Naziazeno, personagem de **Os ratos** (1936), por dinheiro, a fim de pagar suas contas, torna-o um “exilado da vida”, envolto em pesadelos, símbolos da própria existência. No momento final do livro, pensa delirantemente que ratos estão a roer o dinheiro recém adquirido. Na opinião de Regina Zilberman, “ele continua a ser roído, isto é, consumido justamente naquilo que poderia significar uma vitória ou progresso. Os ratos, portanto, simbolizam sua situação interior”.⁴⁸ Em obras posteriores, Dyonélio também retoma as prisões urbanas que maceram a condição humana, porém usando outros cenários, distintos da Porto Alegre retratada em **Os ratos**.

Até mesmo Graciliano Ramos, em **Angústia** (1936), recriou uma atmosfera íntima de degradação moral, vivida intensamente pelo narrador-protagonista Luís da Silva. Por meio do sufocante cenário reflexivo, revela-se o cotidiano medíocre e o aniquilamento do indivíduo contemporâneo. O ser resume-se em homem-objeto, que afunda em um mar de solidão, que perde sua identidade em uma sociedade hostil.

As sensações de exílio e angústia já mencionadas são também percebidas na ficção de Clarice Lispector. Entretanto, é com essa autora que a literatura intimista transfigura-se, movendo-se para um plano ainda mais profundo que o das dissonâncias entre o indivíduo e o mundo estratificado que o cerca. Clarice vai além do compromisso com o cotidiano e a consciência. Sua revelação metafísica, epifânica, existencial e metalingüística extravasa pela escrita – pela latejante consciência da incapacidade de apreender o mundo e o homem por completo pela palavra, já que esta é contingente e limitada. Em **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres** (1969), o embate com o interior de Lóris, provocado por Ulisses, é permeado pelas palavras, mas se processa em um terreno muito mais obscuro e abstrato. O silêncio interior, a sensação ininteligível de “estar sendo”, e a redescoberta de si conduzem a protagonista à mais difícil das perguntas: “Quem sou

⁴⁷ CANDIDO, 1977, p. 333.

⁴⁸ ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992. p. 96.

eu?”.⁴⁹ Assim, muitos aprendizados acontecem, e um deles é aprender a viver com o que não se entende.

O penúltimo romance, editado alguns meses antes de a escritora morrer, faz-nos refletir sobre o problema da criação literária. **A hora da estrela** (1977) nos remete à personagem Macabéa, nordestina que trabalha no Rio de Janeiro e leva uma vida bastante simples, mas desencadeia em Rodrigo (o escritor/narrador) a reflexão sobre as difusas fronteiras entre o ser e o não-ser, o real e o imaginário, o simples e o complexo, o normal e o insólito, o objeto e o sujeito. O diferencial existente na construção da personagem Macabéa, que a torna singular, é explicitado através das palavras de Berta Waldman: “Esta construção feita sobre os andaimes da falta e do vazio, entretanto, vista de um outro ângulo, aponta o seu reverso: a plenitude”.⁵⁰

O ritmo desestruturante de Clarice Lispector conduz a narrativa à subjetividade do indivíduo em seu cotidiano, mas não pára por aí. Ela expressa, através do estilo intimista, questões importantes da sociedade brasileira, as contradições do país em seus aspectos culturais, políticos, econômicos e sociais, representando o verde-amarelo “sob luzes difusas – o estilo intimista, introspectivo e paradoxal”.⁵¹ Projeta o universo particular do enredo à universalidade, ao questionamento da ordem mundial e da própria obra literária. Vera Medeiros, estudiosa da autora, ao analisar **A legião estrangeira**, percebe elementos que podem ser reencontrados na obra da autora como um todo:

A compreensão do lado escuro do humano é uma das brechas deixadas por Clarice Lispector para tentar responder à pergunta formulada por George Steiner – que dimensão do humano a obra literária propõe? [...]

Ao encontrar, por trás da prosa poética de Clarice, repleta de imagens iluminadoras, o humano imperfeito – retratado com a familiaridade de quem sabe que também de lodo é feita a alma humana –, o leitor experimentará, por certo, um impacto ou, em termos benjaminianos, um choque resultante da ameaça que energias externas representam ao consciente.⁵²

⁴⁹ LISPECTOR, 1989, p.172.

⁵⁰ WALDMAN, Berta. Armadilha para o real: (uma leitura de A Hora da Estrela, de Clarice Lispector). **Remate de Males**: Ficção em debate e outros temas, Campinas, v. 1, p. 63-70, 1978. p. 68.

⁵¹ MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. **Luzes difusas sobre o verde-amarelo**: questões brasileiras na perspectiva de Clarice Lispector. Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002. p. 211. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira).

⁵² MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. Entre o precioso e o precário: uma leitura de A Legião Estrangeira, de Clarice Lispector. **Leitura em Revista**. Ijuí, n.1, p. 37-44, 2001. p. 38 - 42.

Outro expoente de nossa prosa intimista é Lygia Fagundes Telles, mais conhecida pelos diversos contos escritos entre as décadas de 1940 e 1970, carregados de mistério, sombras e silêncios. A atmosfera fantástica observada em vários deles, como percebemos em *As formigas* (1981), dissolve-se em seus romances, nos quais os conflitos internos das personagens frente ao cotidiano inexpressivo ou agressivo ocupam o espaço da fantasia. Os enigmas, porém, provenientes dos labirintos da mente humana, permanecem. Segundo Caio Riter,

As situações urdidas por Lygia Fagundes Telles são pontilhadas por enigmas, ao mesmo tempo em que são retratos do cotidiano e exploram as manifestações do inconsciente, numa perspectiva intimista. Isto se percebe, sobretudo, pelo uso do discurso indireto livre, em que as vozes da narradora e das personagens se imbricam, fundem-se em vários momentos, dando espaço para manifestações mais íntimas, em que o freio da moral é rechaçado, numa luta interna entre estar vivo e viver.⁵³

O romance de Lygia *Verão no aquário* (1963) conta a história da carente Raíza, símbolo do ser humano perdido nos caminhos desconexos do mundo contemporâneo que se torna prisioneiro da própria vida. A protagonista sente-se impotente para mudar sua realidade interior, mas não cessa sua busca por espaço, afeto, segurança. É “um estrangeiro no próprio ninho”.⁵⁴ A luta interna propaga-se em seus conflitos com a mãe, alimentados pela incompreensão, pelo ciúme e pela superficialidade dos relacionamentos. Através dos devaneios de Raíza, percebemos que ela se sente só,ilhada, como o seu peixe preso no aquário, sem poder comunicar-se com alguém, nem mergulhar na imensidão do mar – a vida em sua plenitude. Lygia, em suas obras, vagueia os recantos sombrios da alma e atua como um espelho íntimo do ser humano, abrindo o que Ana Maria Lisboa de Mello chama de um “horizonte novo”: “Adentrar no universo lygiano significa abrir um horizonte novo, que se revela, ao mesmo tempo, como um limiar intransponível e como uma ponte lançada sobre esse limite proibido.”⁵⁵

Se observarmos, na ficção brasileira, as produções da narrativa intimista sul-rio-grandense, suas manifestações são mais intensas a partir da segunda metade do século XX. Esse processo inovador estabelece uma ruptura ainda maior frente à

⁵³ RITER, Caio. A memória e a dor: imagens e recorrências em Lygia Fagundes Telles. *Ciências & Letras*: Revista da FAPA, Porto Alegre, n. 34, p. 105-118, 2003. p. 106.

⁵⁴ TELLES, Lygia Fagundes. *Verão no aquário*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 36.

⁵⁵ MELO, Ana Maria Lisboa de. Morte e mistério nos contos de Lygia Fagundes Telles. *Ciências & Letras*: Revista da FAPA, Porto Alegre, n. 28, p. 305-313, 2000. p. 313.

tradição memorialística da literatura rio-grandense de resgatar a temática regional, a paisagem rural e os conflitos históricos da região. Ao mesmo tempo em que, em meio à urbanização causada pelo êxodo rural, pela industrialização e pelo capitalismo, houve uma tentativa de busca às heranças culturais – não apenas na literatura, mas no campo cultural em geral do estado, evidenciado pela formação do “35 Centro de Tradições Gaúchas” em 1948, pelo movimento tradicionalista lançado por Paixão Cortes e Barbosa Lessa ao final dos anos de 1940 e pela criação do Grupo Musical Farroupilha – percebeu-se em alguns escritores um rompimento com essa vertente neo-realista forte e rica. A preocupação com os estados da alma e com o ambiente urbano disputou lugar com a temática regional/realista, compondo um painel pintado pela variedade de tendências e pela inovação dos modos de narrar. Nele inserem-se a valorização do conflitivo universo interior das personagens e o predomínio do espaço psicológico, em detrimento da realidade externa, como podemos perceber nas obras de Lya Luft e de outros escritores, como Tânia Faillace e Caio Fernando Abreu.

Além disso, a multiplicidade estética e temática conferida à literatura contemporânea reflete conseqüências da urbanização desenfreada e da globalização, que conduz a sociedade ao seu reverso: a fragmentação. A marginalização nas periferias das grandes cidades, a violência, a desagregação e inversão de valores começaram a habitar as obras literárias das mais diversas formas, não apenas em relação ao enredo, seja vinculado ao realismo grotesco, ao fantástico, ao documental ou ao intimista, mas em relação à forma da narrativa – fragmentária, assimétrica, deslitterarizada. A globalização atinge todas as esferas do mundo moderno, procurando homogeneizá-lo. Esse fato provoca resistências, comprovadas pelas palavras de Igor Moreira: “Enquanto muitos lugares e grupos de pessoas se globalizam, outros, às vezes bem próximos, ficam excluídos do processo. Por esse motivo, a globalização tende a tornar o espaço mundial cada vez mais heterogêneo.”⁵⁶ A literatura, por sua vez, utiliza-se dessas arbitrariedades, transfigurando-as esteticamente; ela não é um “efeito ou reflexo de um panorama

⁵⁶ MOREIRA, Igor. O Processo de Globalização e Regionalização. *Ciências & Letras: Revista da FAPA*, Porto Alegre, n. 19, p. 9-21, 1997. p. 15.

extraliterário, preexistente e condicionante”, como ressalta Regina Zilberman⁵⁷, mesmo que receba influência do mesmo.

Tânia Faillace, a partir dos anos de 1960, destacou-se por transpor elementos externos – a violência sexual, a repressão e as dificuldades existentes nos relacionamentos, por exemplo – para o âmbito interno das personagens, essencialmente femininas. A denúncia da violência, parasita do mundo, reflete-se no universo contemporâneo pessoal, ocasionando o mal-estar por parte das personagens, como pode ser observado no romance *Mário/Vera* (1983). Antônio Hohlfeldt resume a crise presente nesse texto:

É a luta de Vera pela coerência, é a procura de Vera por sua unidade, é a decisão de Vera em permanecer absolutamente fiel a seu projeto de vida que conduz toda a ação romanesca. Não importa que ela sofra, não importa que ela se desgarre de Mário: está aí a denúncia constante que a escritora apresenta a seu leitor. Uma pessoa não consegue sobreviver inteira e intacta num universo tão contraditório e institucionalmente violento quanto o nosso.⁵⁸

Já Caio Fernando Abreu amplia o universo da narrativa, inserindo nele personagens representativas de sua geração, de alguma forma marginalizadas pela não conformidade com o sistema excludente e moralista que as cerca. São, muitas vezes, homossexuais e adolescentes revoltados, que lutam contra si próprios e contra o vazio da sociedade. A falta de identidade vai ao encontro da desesperança em relação ao futuro. Mesmo assim, as personagens continuam em busca, a qual muitas vezes se torna fuga: busca do amor, da liberdade, da transcendência, de culturas alternativas, opostas aos valores conservados pela sociedade capitalista. Lígia Sávio observa que “a busca desesperada de se chegar ao âmago dos seres, da vida, de romper com aquilo que oculta as verdadeiras identidades, de quebrar cascas e convenções é um dos fios que nos leva à compreensão da obra de Caio”.⁵⁹

Além disso, é também pela linguagem que Caio manifesta sua inconformidade com seu próprio mundo. Geralmente “pesada”, carregada de significados ocultos, caracteriza-se muitas vezes pela fragmentação e pela falta de linearidade, o que se percebe na narrativa cíclica de *Limite branco* (1970), romance

⁵⁷ ZILBERMAN, Regina. Brasil: cultura e literatura nos anos 80. *ORGANON*: Revista do IL da UFRGS, Porto Alegre, n.17, p. 93-104, 1991. p. 97-98.

⁵⁸ HOHLFELD, 1998, p. 90-91.

⁵⁹ SÁVIO, Lígia. Contos de Caio Fernando Abreu: uma experiência de mergulho. *Ciências & Letras*: Revista da FAPA, Porto Alegre, n. 34, p. 183-192, 2003. p. 184.

que valoriza a atmosfera interna em detrimento do factual. Entretanto, é preciso salientar que a riqueza de sua produção está concentrada nos inúmeros contos produzidos entre as décadas de 1970 e 1990, os quais contribuem valiosamente para o legado do conto brasileiro contemporâneo. Caio Fernando Abreu é um dos melhores exemplos do que chamamos de ruptura com a tradição, de literatura inovadora, singular.

E assim chegamos à escritora Lya Luft, cujas obras ***As parceiras***, ***O quarto fechado*** e ***O ponto cego*** serão estudadas nos próximos capítulos. Participante dessa “tendência intimista”, múltipla e inesgotável, desvenda com profundidade a alma humana. Mesmo assim, não deixa de se vincular aos desvãos da realidade moderna, problematizando-a através da subjetividade constante.

O painel traçado até aqui, embora limitado por abordar parcialmente um caminho tão cheio de portas entreabertas, que nos levam aos mais diversos lugares, procurou realizar um panorama do que há de fundamental na narrativa de cunho mais intimista da literatura ocidental, brasileira e, mais especificamente, rio-grandense. A viagem pela consciência individual, que nos faz percorrer as misérias íntimas do sepulcro da alma e os negros e profundos abismos do homem – lembrando algumas palavras de Charles Baudelaire⁶⁰ –, torna-nos conhecedores de nós mesmos e problematizadores do mundo ao qual pertencemos. Pelos inefáveis recantos da interioridade e pelos obscuros mistérios da terra, da água e do ar, através das análises a seguir, chegaremos às possíveis relações entre intimismo e sociedade.

Homem, ninguém sondou teus fundos abismos,
Mar, ninguém viu jamais teus tesouros íntimos,
Porque muito sabeis guardá-los secretos!⁶¹

⁶⁰ BAUDELAIRE, Charles. ***As flores do mal***. São Paulo: Martin Claret, 2003.

⁶¹ BAUDELAIRE, 2003, p. 27.

2 A EROSÃO NAS ENTRANHAS DE *AS PARCEIRAS*

O local de nascimento do romance é o indivíduo na sua solidão, que já não consegue exprimir-se exemplarmente sobre seus interesses fundamentais, pois ele mesmo está desorientado e não sabe mais aconselhar. Escrever um romance significa levar o incomensurável ao auge na representação da vida humana.

WALTER BENJAMIN*

O romance, segundo Benjamin, é espaço para a segregação do indivíduo, o qual vive intensa e dolorosamente a desordem que a habita o mundo e, conseqüentemente, as suas entranhas. Por meio da solidão, escava o terreno inconstante das relações interindividuais, chegando à crise proveniente de um mundo enredado pela massificação do ser e pelo consumismo. É nesse mesmo terreno que ocorre a erosão dos valores sociais, fruto de um sistema capitalista, despojado de significação, pelo qual é reduzido à mercadoria.

A vida tolhida de sentido provoca, nas personagens do romance, a busca desenfreada por uma luz de esperança nesse subsolo que se chama existência. É, portanto, a intimidade da existência humana, em seu profundo e múltiplo desterro, que o romance *As parceiras* procura representar, através das memórias de Anelise acerca de suas relações familiares ou das suas reflexões sobre os próprios anseios. Desterro esse que tem suas raízes no conflituoso mundo externo, no qual os seres mutilados estão inseridos e do qual, paradoxalmente, são constantemente banidos.

O isolamento do romance de que fala Walter Benjamin é claramente percebido na narrativa luftiana. A solidão do Chalé e da praia funde-se ao vazio das relações ocorridas entre as personagens e aos monólogos daquela que recorda fragmentariamente suas desilusões. Conforme Silva, “como num diário, a narradora transcreve o seu desnudamento. Ao ritmo da memória, passado e presente se entrelaçam e coexistem, as peças e embaralham e o quebra-cabeça custa a se armar.”¹ É esse árido e descompassado interior de *As parceiras* que queremos percorrer.

* BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, W. et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 60. (Os Pensadores).

¹ SILVA, Edson Rosa. As Parceiras. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.65, jan. 1982. p.97.

2.1 O ÍNTIMO HUMANO: UM TERRENO ÁRIDO, UNDANTE, ENIGMÁTICO

Condenado a viver no subsolo da história, a solidão define o poeta moderno. Embora nenhum decreto o obrigue a deixar sua terra, é um desterrado.

OTÁVIO PAZ*

Antonio Candido diz que, na literatura erudita, ao contrário da primitiva, “a extrema plurivalência da palavra confere ao texto uma elasticidade que lhe permite se ajustar aos mais diversos contextos”.² Essa multiplicidade, porém, é arbitrária, segue suas próprias regras. Sua independência e suas singularidades tornam-na ao mesmo tempo única e universal, podendo interagir de modo intertextual com outras obras e produzir diferentes significados. O arranjo estético da palavra oferece ao escritor e ao público leitor uma fonte de possibilidades, perpassadas pelo contexto no qual a obra está inserida.

Talvez por isso os romances de Lya Luft sejam tão ricos de significados: neles encontramos um múltiplo universo simbólico, carregado de enigmas e perguntas sem respostas. Além disso, o projeto estético/intimista de Lya Luft perpassa todos os seus romances, ultrapassando a epiderme dos mesmos e chegando às suas entranhas. Em ***As parceiras***, publicado em 1980, a personagem Anelise narra sua própria história por meio de um *flashback* íntimo. Ela resolve exilar-se no seu Chalé da praia após uma sucessão de frustrações e derrotas. Assim como ocorre com Raíza, personagem de ***Verão no aquário*** (1963), de Lygia Fagundes Telles, Anelise vive o devaneio, a ambigüidade nos relacionamentos, a angústia e a tentativa de autoconhecimento. Embora elas vivam diferentes situações em diferentes tempos – esta, pela memória do passado; aquela, pelas experiências do presente –, a paisagem que predomina é a interior, a da alma.

Os capítulos, marcados temporalmente por cada um dos dias da semana, vão muito além dos sete dias. Transpõem o passado familiar das personagens e chegam às profundezas do ser humano atual, corroído internamente pelos desvios da modernidade implacável, que cultiva cada vez mais o individualismo e a dissolução passiva dos valores.

* PAZ, Otávio. ***O arco e a lira***. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 296.

² CANDIDO, Antonio. ***Literatura e sociedade***. São Paulo: Ed. Nacional, 1976. p.51.

Como percebemos nos argumentos de Octavio Paz, escritos três anos após a publicação de *As parceiras*, o niilismo e o hedonismo reformulados predominam na sociedade moderna, provocando a erosão humana, uma osteoporose irreversível no que ainda restava da coletividade, da moral e da ética:

Não estamos diante de uma negação crítica dos valores estabelecidos, mas diante de sua dissolução numa indiferença passiva. Mais do que niilismo, dever-se-ia falar em hedonismo. O caráter niilista é trágico; o do hedonista, resignado. [...] Vive-se agora mais anos, entretanto são anos ociosos, vazios. Nosso hedonismo é um hedonismo para robôs e espectros. A identificação do corpo com um mecanismo conduz à mecanização do prazer; por sua vez, o culto à imagem – cinema, televisão, anúncios publicitários – provoca uma espécie de *voyeurisme* generalizado, que transforma os corpos em sombras.³ (Grifo do autor).

O convívio para Anelise torna-se insuportável pela sua superficialidade. Não lhe preenche o prazer volátil, instável e externo. A família, microcosmo da sociedade, não é uma base sólida; ao contrário, demonstra-se frágil, intangível, decadente, vazia. O que resta, com isso, é a solidão e a busca interior da compreensão de si mesma e do mundo contraditório que a cerca. As passagens nas quais ela reflete sobre a vida de Tia Beata e de sua irmã Vânia são um exemplo de suas amargas reflexões sobre o árido mundo externo:

Sobre Tia Beata, diz o seguinte:

Passos rápidos, xalinho no ombro, cheiro de leite-de-rosas, santos e rezas, Bíblia na cabeceira, tantas boas intenções. Retidão, nunca vi tanta retidão. Dentes grandes, amarelos, que quase não riam. Vida difícil, alma amargurada. Todo mundo tão precário ao seu redor, loucura, suicídio, aleijão.⁴

A seguir, suas observações sobre Vânia:

Fiquei com muita pena de minha irmã: traída, desamada, num silencioso desespero guardando as aparências do casamento. O beco sem saída, onde todas nós nos encolhíamos.

O rosto de Vânia, boneca perfeita, cuidando para não enrugar demais com o pranto escondido. As lágrimas abrindo caminho. Eu queria abraçar, beijar, cuidar. Mas não tínhamos essas intimidades.⁵

O foco narrativo em primeira pessoa não é linear, já que a ordem cronológica dos fatos, destilados pela memória da narradora, não é seguida. A sua mente

³ PAZ, Octavio. *Tempo nublado*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. p.18.

⁴ LUFT, Lya. *As parceiras*. 8. ed. São Paulo: Siciliano, 1990. p. 36-37.

⁵ LUFT, 1990, p. 48.

seleciona arbitrariamente cada fragmento do mosaico existencial, fornecendo uma maior liberdade ao monólogo. Quando o ângulo de visão de Anelise se concentra em sua própria vida, o que surgem são questionamentos que, sem respostas, produzem eco na sombria caverna interior: “E agora?”, “E eu?”, “Tudo acidente ou predestinação?”⁶

As frustrações e perdas de Anelise são elucidadas através do caráter memorialístico da obra. Durante os dias em que se retira para o Chalé, a personagem vive suas memórias como se fossem um filme da sua vida. “Aqui dentro eu com meu filme todo descosido.”⁷ Ao longo dessa sucessão de fatos e imagens grotescas, o que se percebe latejante é a consciência do esfacelamento da própria vida. O sótão, símbolo supremo da reclusão íntima da personagem, é peça percebida do passado ao presente, da infância à maturidade, tempos enovelados do mesmo modo que a fantasia e a realidade:

Sombras encaixotadas, vermes aflitos no sótão, vultos na memória. Tudo o que dizemos: metáfora da mesma coisa.⁸

[...]

Fizera um sótão para mim mesma, com traves madeirames, tijolos tirados das escuridões desde a minha infância. Ali moravam as mulheres da minha família; seus mortos; um adolescente que criava bichos da seda, suspeito de não ser muito viril, mas que me ensinara a beijar e a vibrar no corredor sombrio; pedaços de gente perdida no mar, nas pedras, fragmentos, alusões, esboços de anjos ou de monstros.⁹

[...]

Meu sótão era eu: quase não saía de casa, de junto da cama de Lalo. Não comentava sua doença com ninguém, procurava não ter de mostrá-lo a nenhuma amiga; a princípio elas vinham condoídas, mas meu mutismo acabou afastando quase todas.¹⁰

É no sótão que se revelam as obscuridades, as lembranças do passado – boas e ruins – os medos e a loucura, a vida e a morte. Esse compartimento guarda decepções e expectativas, representando um fragmento da casa, o microcosmo da sociedade solitária. Conforme Maria Osana de Medeiros Costa, Anelise refugia-se no Chalé, “antiga casa de veraneio da família [...], numa espécie de encontro entre o olhar e a memória”.¹¹ O sótão e a casa podem ser percebidos como metáforas da

⁶ LUFT, 1990, p. 121, 136, 143.

⁷ Op. cit., p. 132.

⁸ Op. cit., p. 95.

⁹ Op. cit., p. 121-122.

¹⁰ Op. cit., p. 124-125.

¹¹ COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablume, 1996. p. 26.

problemática interação entre o indivíduo e o mundo que o cerca, já observada por Lukács.

O universo exterior cede lugar ao interior, e a noção de tempo torna-se secundária. Apesar de marcado em cada capítulo pelos sete dias da semana, é o tempo interior que prevalece, descontínuo e não-linear. Nele se misturam passado, presente e futuro. O primeiro prevalece devido às recordações, interferindo diretamente no segundo, formado por momentos de vazios e silêncios. O terceiro, enterrado pela dor presente e pelas cicatrizes passadas, às vezes se remexe como vermes agonizantes no solo seco. Somente a esperança resta para o futuro, única planta que sobrevive fragilmente no território da vida. Em relação ao tempo, Caio Riter observa que as lembranças do passado “não surgem cristalizadas, mas interagem com o hoje, interpenetrando passado e presente, e auxiliando na composição das personagens, sempre ambíguas, incompreensíveis.”¹²

As Parceiras dá continuidade às tendências intimistas já vislumbradas na Europa e no Brasil, entre outros lugares. Contudo, no que se refere à literatura gaúcha, Lya Luft rompe com a tradição neo-realista até então forte no estado, juntamente com outros escritores, como Tânia Faillace e Caio Fernando Abreu. A memória histórica cede lugar à pessoal, ao mesmo tempo em que o mundo rural cede lugar à urbanização desenfreada, desconexa. Ambas as vertentes não se opõem, já que o intimismo também representa a sociedade, mas sob um viés subterrâneo, de dentro da mesma. Anelise pode ser considerada um estilhaço do mosaico retorcido da sociedade, assim como as outras personagens do romance. A mudança de foco que propõe o intimismo melhor reflete a fragmentação do mundo atual e o esmaecimento das raízes históricas, que se mantêm com mais intensidade na literatura gaúcha até os anos de 1970, aproximadamente. O desenraizamento da terra e a diluição da coletividade geram solidão e incomunicabilidade entre os indivíduos. Regina Zilberman, ao direcionar seu olhar à obra de Caio Fernando Abreu, refere-se ao esvaziamento da identidade social por parte das personagens, fato que também percebemos nos romances de Lya: “Uma família triste e patética, todo mundo querendo sobrenadar – mas, e as águas? Teatro de sombras, incógnito.

¹² RITER, José Carlos Dussarrat. **Pelos desvios familiares**: realidade e ficção em Lya Luft.. Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997. p. 36. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)

O sótão.”¹³ A vida é um beco sem saída, e as pessoas não se encontram nesse cenário aterrador, restando a sensação de vazio na alma:

O esvaziamento decorre do modo de convivência imposto pela sociedade: tão competitivo, que corrói a personalidade dos indivíduos. [...] A experiência dos protagonistas fica fragmentada e incompleta, mais um fator a demarcar a estreiteza ou redução de seu universo existencial. [...] É flagrante a ausência de um projeto existencial, circunstância coerente com o fato de os heróis constituírem seres sem identidades.¹⁴

Na verdade, não há heróis. Há pessoas perdidas, debatendo-se contra o nada, caminhando sem rumo por lugares que não mais reconhecem. Podemos dizer que não é Anelise a grande protagonista do romance, mas sim as “Parceiras”, sinistras e infalíveis: “Então a traidora não era só a morte: era a vida também, a parceira, a outra bruxa soprando velas na noite.”¹⁵ Vida e morte perpassam as dores humanas, entram nas profundezas do ser, descortinando suas mazelas e, conseqüentemente, a aridez angustiante do mundo, de onde não brotam esperanças, e sim conflitos: “Enquanto eu me debatia, sob uma superfície de fingido alheamento, as parceiras, ocultas, se divertiam comigo”.¹⁶

A vida e a morte, parceiras inseparáveis, atuam traiçoeiramente na trajetória de Anelise. Presente e passado alternam-se ao longo do romance, na mente da narradora, que vê em seu futuro apenas um ponto de interrogação e o silêncio profundo. Esse recurso intimista – a valorização do espaço interior por meio do monólogo – fortalece as reflexões, fazendo de Anelise mais um espaço que uma personagem. Ela é o palco onde todas as buscas e perguntas são feitas.

A própria Lya Luft confessa, em seu último livro, *Pensar é transgredir*, ser “escritora das geografias interiores” de seus “personagens neuróticos”.¹⁷ São as regiões enigmáticas da mente que interessam à escritora, não apenas em *As parceiras*, mas no conjunto de seus romances. Para fugir dos não-lugares, os quais tolhem sua identidade, e dos espaços vazios, destituídos de significado, muitas personagens passam por um processo de deslocamento, explorando os territórios da alma.

¹³ LUFT, 1990, p. 140.

¹⁴ ZILBERMAN, Regina. *A literatura no rio Grande do Sul*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992. p. 140-141.

¹⁵ LUFT, 1990, p. 124.

¹⁶ Op. cit., p. 33.

¹⁷ LUFT, Lya. *Pensar é transgredir*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004b. p.50.

Bauman afirma que, enquanto nos não-lugares “as diferenças podem ser expelidas, engolidas, mantidas à parte”, nos espaços vazios “elas são impedidas de serem percebidas”.¹⁸ Talvez em ***As parceiras***, a própria família de Anelise, devido ao intenso cultivo das aparências ao longo dos anos, tenha tornado-se um não-lugar, do qual ela não quer fazer parte. Isso a leva à marginalização, ao exílio no Chalé. Vazio de sentido aos olhos alheios, o silêncio do local permite-lhe tirar as próprias máscaras e passar por um ritual de autoconhecimento, até o derradeiro encontro com o incognoscível.

O espaço mítico estudado por Eliade vislumbra as representações hierofânicas, nas quais o simbolismo do centro se relaciona com montanhas e templos, vistos como o ponto de junção entre o céu e a terra. A casa, segundo ele, é um microcosmo do mundo, e “o tempo mítico, como o espaço sagrado, repete-se até o infinito, por ocasião de cada nova obra do homem”.¹⁹ Embora haja em ***As parceiras*** a dispersão do espaço mítico, a começar pelas próprias personagens, fragmentos de uma sociedade estilhaçada pelo individualismo, percebemos a força da simbologia do Chalé ao lado da montanha, próximo ao mar. “Parece um caranguejo saindo da praia, tentando escalar o morro que surge inesperado nas ondas.”²⁰ O lugar contribui, pela incidência dessas três grandezas míticas, à reflexão e à tomada de consciência.

Maria Osana de Medeiros Costa refere-se ao Chalé como “a grande metáfora da sociedade patriarcal”.²¹ Mais que isso, é a metáfora da modernidade, solitária e precária, assim como a casa dos Ramsay.²² Contudo, é também o interior do ser uma fonte de surpresas, pois nunca está completamente vazio. O mar, “panelão pardo fervendo”²³, representa o mergulho de Anelise nas obscuras profundezas da alma. Ele carrega a vida e a morte, a união de vozes e silêncios, de mistérios e incompreensões. Já a montanha simboliza a liberdade, inatingível e perigosa, que leva o indivíduo ao encontro de outras dimensões do existir. Casa, morro, mar: elementos vivos em um espaço maior, secreto, sem limites – o íntimo humano.

¹⁸ BAUMAN, Zygmunt. ***Modernidade líquida***. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 120.

¹⁹ ELIADE. Mircea. ***Tratado de história das religiões***. Lisboa: Cosmos Lisboa, 1970. p.449.

²⁰ LUFT, 1990, p. 16.

²¹ COSTA, 1996, p. 26.

²² Em ***Passeio ao farol***, Virginia Woolf narra a história da família Ramsay em dois dias, separados pela I Guerra Mundial, em sua casa de veraneio. A deterioração da casa reflete a dos próprios laços afetivos, corroídos pela futilidade e pela incomunicabilidade entre as personagens.

²³ LUFT, 1990, p. 44.

O “Mito do Eterno Recomeço”, de Eliade, marcado pela repetição do espaço cosmogônico e pela inauguração de um período que permite a esperança, também se desfaz em **As parceiras**. Há a circularidade temporal, percebida por Caio Riter não apenas nesse romance, mas também em **Reunião de família**; todavia, não há a regeneração do passado através do presente e das possibilidades contidas no futuro. As personagens não encontram saídas do cenário destruidor em que estão inseridas. São, com isso, prisioneiras “da roda-viva do tempo que se repete num vai-e-vem constante.”²⁴

O universo fechado faz parte da lucidez latejante das personagens, não contribuindo à eliminação da dor nem ao renascimento do ser. Isso provoca o caos interno – gritos no silêncio, lutas com fantasmas do passado, esperança de renovação.

Querem as personagens

[...] a exorcização dos males. Querem encerrar o ciclo de sofrimento em que estão mergulhadas e que provém das próprias raízes. Daí, iniciarem a recontagem de suas vidas no desejo de que a verbalização dos fantasmas possa encerrar a sina de destruição que lhes foi imputada. [...]

Essa vontade de renascer, de, através de um balanço existencial, encontrar forças para sobreviver e iniciar uma *nova* era em suas vidas, está presente em todos os romances de Lya Luft [...].²⁵ (Grifo do autor).

O que as personagens almejam, de certo modo, é a recuperação do passado mítico, através da tentativa de restabelecimento do equilíbrio, da harmonia interna e externa. Querem possibilitar em suas vidas o renascimento após cada uma das mortes que delas fazem parte. Não conseguindo, resta a fuga para outro mundo e a esperança ilusória de tempos melhores.

São várias as formas de fuga realizadas pelas personagens de **As parceiras**: fuga à futilidade, às aparências, através da fantasia e da loucura – suspensão na irrealidade que liberta; do silêncio e do isolamento, que formam arquipélagos sociais; da própria arte, que conduz o indivíduo a um patamar inefável, livre da falsidade presente nas relações; da morte, última esperança.

Bosi, em **O ser e o tempo da poesia**, afirma que a ideologia dilacerante e a indústria cultural, ferrenhamente criticada por Adorno e por Benjamin, tiram o espaço da poesia. O que resta a ela é resistir, “Abrir caminho caminhando”:

²⁴ RITER, 1997, p. 27.

²⁵ Op. cit., p. 30-31.

A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo de confissão, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, do *epos* revolucionário, da utopia).²⁶ (Grifo do autor).

Em sua prosa poética, Lya une o espaço mítico ao contemporâneo, dando profundo e enigmático sentido a cada símbolo que preenche os vazios humanos. Nas entranhas de ***As parceiras***, elementos incompreensíveis, como duendes, sótãos, vultos, resistem corajosamente ao desconcerto tecnológico e urbano, surgindo e ocultando-se na memória da narradora. A busca do passado através do presente memorial, consequência do “desencantamento do mundo”, marca a resistência à sociedade capitalista no âmbito artístico individual. A arte “reprimida, enxotada, avulsa de qualquer contexto, fecha-se em um autismo altivo; e só pensa em si, e fala dos seus códigos mais secretos”²⁷, exilando-se em sua individualidade, em seu ilhamento e abandono.

O romance luftiano utiliza-se dos universos fantástico, onírico e simbólico, renegados pela técnica, que, segundo Adorno, visa à homogeneização mecânica e exclui a “plurivocidade do pensar mítico, bem como de todo e qualquer significar.”²⁸ Mesclam-se no romance, bem como em suas obras posteriores, seres reais e imaginários, estes servindo de refúgio àqueles. Para a autora, “a casa do sonho é um exílio às avessas: nada do que é banal ou desgastado, nada do que é cruel habita ali.”²⁹

Em meio ao pesadelo da realidade, as personagens criam um sonho possível: Otávio vivia a sua outra vida suspenso pela música; Dora, pela pintura; Catarina, pela loucura; Anelise, pela reclusão. Inclusa na narrativa isenta de ordem cronológica está a sobreposição dessas imagens, muitas distorcidas pelas sombras da brutalidade que pairam nas relações entre cada uma das personagens. Além disso, o resgate da infância, da pureza repleta de liberdade, contribui para a resistência artística da mecanização humana: “A criança – com sua mágica visão de mundo – não morre em nós: continua pulando corda, brincando de boneca ou

²⁶ BOSI, Alfredo. ***O ser e o tempo da poesia***. 6.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 167.

²⁷ BOSI, 1999, p. 166.

²⁸ ADORNO, Theodor W. Conceito de Iluminismo. In.: _____. ***Textos escolhidos***. São Paulo: Abril Cultural, 2000. p. 48. (Os Pensadores).

²⁹ LUFT, Lya. ***Secreta mirada***. São Paulo: Mandarim, 1997. p. 215.

carrinho, falando com duendes e acreditando que o mistério das coisas é apenas natural. E é.”³⁰

O silêncio e o isolamento, modos de afastar as personagens da mutilação provocada pelas palavras fúteis, proporcionam a compreensão do próprio “devir”. Aliás, é esse o âmago do projeto intimista de Lya Luft: desvendar o espaço interior, através de suas obras e, assim, problematizar a vida:

Acuados pelo relógio, pelos compromissos, pela opinião alheia, disparamos sem rumo – ou em trilhas determinadas – feito hãms teres que se alimentam de sua própria agitação.

Ficar sossegado é perigoso: pode parecer doença. Recolher-se em casa ou dentro de si mesmo ameaça quem leva um susto cada vez que examina sua alma. [...] O silêncio nos assusta por retumbar no vazio dentro de nós. Quando nada se move nem faz barulho, notamos as frestas pelas quais nos espiam coisas incômodas e mal resolvidas, ou se enxerga outro ângulo de nós mesmos.³¹

[...]

Sonho que estou cheia daqueles nojentos vermes pelados, grudam em mim as perninhas inquietas, viram as cabeças aflitas, querem entrar na minha boca, em todos os meus orifícios. (...) Acho que agora sou assim. Um corpo com memória, feito sótão cheio de moradores esquisitos. Ossadas, flores, cartas, horas de amor, delírio e morte. E a esperança, bruxa fantasiada de anjo-da-guarda, companheira e traidora.³²

Há também o caminho inverso: a fuga do vazio assustador, das verdades grotescas, “da surdez da sociedade ante o canto solitário”³³ das personagens, por meio do abandono de si mesmas, do cultivo da superficialidade, caminho trilhado por aqueles que não se vêem capazes de se refletirem no espelho da alma. O medo da solidão, monstro dos dias atuais, conduz covardemente as personagens ao que Virginia Woolf já havia denunciado: à futilidade, que deteriora as relações e encobre precariamente a desilusão com a vida:

Na verdade, eu não sabia nada. Deixava que Vânia falasse das suas futilidades, do cabeleireiro, das amigas, do joguinho de cartas, da nossa família, até do nosso primo que casara com a ruiva.

Vânia desfiava história e mais histórias dos desamores de suas amigas. Só não tocava na sua. Parecia preocupada com a aparência, e não era para menos, ela perto dos trinta, o marido levando para a cama meninas de quinze. [...] não penetro no seu quarto secreto. Antes dele há um corredor comprido, escuro, prantos escondidos.³⁴

Em meio à superficialidade de Vânia, observada no trecho acima, e à incomunicabilidade de Anelise, a arte emerge como um refúgio. Por ela, Otávio e

³⁰ LUFT, 1997, p.259-260.

³¹ LUFT, 2004b, p. 41- 42.

³² LUFT, 1990, p. 111-112.

³³ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 54.

³⁴ LUFT, 1990, p. 97-98.

sua mãe adotiva, Dora, foram levados a um mundo mágico, repleto de leveza, alheio à contingência das relações. A simplicidade irresistível da arte representa a fuga particular de um cosmos fluídico, sem vitórias, “sem perspectivas, que penetra todos os aspectos da vida individual – tanto as fontes da sobrevivência quanto as parcerias do amor e do interesse comum”.³⁵ Quando Otávio tocava piano, entrava em um espaço secreto, transfigurando-se nas profundezas do “eu”, intangíveis pela outridade. Desse universo, ele via muito mais que as paredes tortas do mundo, como percebe Anelise:

E tocava lindamente, quando eu o ouvia e presentia que aquilo era uma fuga, uma entrega a qualquer coisa no seu mundo particular, de que ninguém partilharia. Um aquário, um espaço submarino, de sombras verdes e sinuosas, onde as bocas dos afogados emitiam borbulhas, aquelas delicadas dissonâncias. [...]

Muitas vezes, quando ele tocava, eu ficava a imaginar qual seria o seu segredo, para onde fugia quando se entregava assim à música, que dúvidas e ânsias expressava nas teclas.³⁶

Dora também conseguia sobreviver de outra forma, a mesma que Lili Briscoe, de *Passeio ao farol*, escrito por Virginia Woolf. Ambas as personagens, apesar de suas diferenças históricas e culturais, têm na pintura um ponto de contato para suas dores e buscas. A cada pincelada de Dora, a evasão tornava-se ainda mais profunda, pois um mundo novo se projetava a sua frente. A entrada no universo artístico dissipava a nuvem de perdas que sua vida comportava, dando-lhe esperanças. Para Belmira Magalhães, a arte atua como “uma expressão privilegiada da subjetividade”,³⁷ uma possibilidade para a afirmação da identidade e da autenticidade por parte do sujeito. Assim como o romance e o poema, a pintura é uma manifestação artística, “uma forma de criação cultural”,³⁸ mas se difere pela plasticidade das imagens. Ao contrário da música, ela entra na alma visualmente; ao contrário do romance e do poema, utiliza-se de outra forma de linguagem humana, ausente de expressões verbais. Anelise, ao observar sua tia Dora, percebe as profundezas do seu silêncio artístico, necessário à representação dos monstros internos: “Talvez desabafasse nos quadros: os monstros que retratava eram seus filhos secretos?”³⁹ A consciência da desumanização, da morte dos valores e da

³⁵ BAUMAN, 2001, p. 156.

³⁶ Op. cit., p. 67-69.

³⁷ MAGALHÃES, Belmira. História e representação literária. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*: ABRALIC, Belo Horizonte, n.6, p. 67-81, 2002. p. 70.

³⁸ GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 20.

³⁹ LUFT, 1990, p. 80.

hostilidade proveniente do mundo geram, paradoxalmente, angústias e esperanças, perdas e ganhos, delineados nos anjos e monstros. Todavia, uma das misérias modernas traduzidas nas palavras de Goldmann como “a busca exclusiva do máximo lucro, sem qualquer preocupação pelos problemas da relação humana com outrem e, sobretudo, sem qualquer consideração pelo todo”⁴⁰ impera na sociedade até hoje, fazendo com que Dora prefira os monstros aos anjos em sua arte reveladora:

– Por que a senhora desenha esses anjos lindos, e só pinta monstros? [...]
 – Vai ver, não acredito em anjo.
 E disse aquilo sem rir. Então, para minha tia as coisas também não eram simples: havia sombras, ainda que de anjos. Reais mesmo eram os monstros.⁴¹

O encontro das “Parceiras” – a vida e a morte – é o refúgio final, símbolo da resistência à coisificação do mundo e ao mal-estar vivido pelas personagens que ocupam lugares vazios na própria família, ou que rejeitam os não-lugares rasos e padronizados. As grandes protagonistas são a Vida e a Morte, damas inseparáveis, entrelaçadas uma à outra, ocultas entre perdas e ganhos. O encontro de Anelise com a alma de Catarina pode ser observado como a transfiguração estética da resistência individual aos desencontros contemporâneos. Individualidade e Sociedade também são Parceiras, as quais caracterizam a ambigüidade do romance de Lya. Aí está o intimismo social da autora, analisado por ela mesma:

Não se pode esquecer também que escrevo propondo uma releitura dos valores familiares e sociais do meu tempo: cada um de meus romances pode e deve ser lido como uma denúncia da hipocrisia, da superficialidade e da mentira nos tipos de relacionamentos mais estranhos ou mais comuns. Não é apenas o imponderável e misterioso que me interessa, mas o grande desencontro humano.⁴²

Assim como sua amiga Adélia e seus pais, Anelise e o espectro de Catarina entregam-se ao mar, ao mundo submerso, ao inexplicável, aos mistérios da vida. O encontro com as águas oferece a multiplicidade interpretativa pelo poder estético da literatura. A “dissolução” das personagens nas águas é afim à dissolução do “eu” na modernidade flutuante registrada por Bauman, à qual “só se adaptam coisas e

⁴⁰ GOLDMANN, 1990. p. 20.

⁴¹ LUFT, 1990, p. 82.

⁴² LUFT, 2004, p. 181.

peessoas fluidas, ambíguas, num estado de permanente transformar-se”.⁴³ A maioria, no entanto, a exemplo de Anelise, dispersa-se como “marinheiros perdidos no mar turbulento da mudança constante, confusa e imprevisível”.⁴⁴ Mulheres e homens dilaceram-se de dor, tentando reconstruir os fragmentos da própria vida.

Eis a ambigüidade literária: o romance carrega em si os paradoxos existentes entre a angústia e a esperança, a imaginação e a realidade, a prosa e a poesia, o silêncio e as palavras, a luz e as sombras, a morte e a vida. Problematiza a sociedade, sem ser dela um reflexo, pois ultrapassa a realidade. As palavras de Anatol Rosenfeld fazem-nos crer que a obra literária restitui a liberdade não encontrada no real:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação.⁴⁵

O romance ***As parceiras*** oscila entre a ideologia e a estética, a criação e a recriação, a consciência crítica e a fantasia. Nega a sua época, vinculando-se a ela, subterraneamente. Através de sua ambigüidade, toca a barbárie delineada por Goldmann e atinge as farpas da árida cultura de massa de que nos fala Benjamin, formando feridas secretas. Suas personagens vislumbram um “mundo sem deuses”⁴⁶, buscando a compreensão do caos atual e soando um grito de febril esperança à beira desse silencioso abismo: a vida.

Escrevo sobre o indizível. Escrevendo interrogo aquilo que não compreendo, para que, assim convocado, ele se aproxime. Quem sabe posso pisar na barra de sua veste, quem sabe posso atrair seu olhar, quem sabe ele me deixa dar uma espiada atrás da máscara, da barba, da nuvem ou do cetro?⁴⁷

⁴³ BAUMAN, 2001, p. 238.

⁴⁴ Op. cit., p. 196.

⁴⁵ ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. ***A personagem de ficção***. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 48.

⁴⁶ LUKÁCS, Georg. ***A teoria do romance***. Lisboa: Presença, 1962. p. 89.

⁴⁷ LUFT, 1997, p. 251.

2.2 UMA ESCAVAÇÃO NO SUBSOLO DA SOCIEDADE

O poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas
promete ajudar
a destruí-lo
como uma pedreira, uma floresta
um verme.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE*

Em seu livro mais recente, *Pensar é transgredir*, Lya Luft diz que “somos inquilinos de algo bem maior do que o nosso pequeno segredo individual. É o poderoso ciclo da existência”.⁴⁸ Podemos dizer que seus romances são perpassados subterraneamente por essa afirmação, pois não se restringem às angústias individuais – oriundas da vida dissoluta, inextricável –, sugerindo o desvelamento das relações humanas, dos vínculos sociais, além das conseqüências do capitalismo, da urbanização, da globalização e da indústria cultural ao mundo interior.

Apesar de a autora deter-se na intimidade das personagens, fechadas em seu mundo particular, não há a desconexão com as raízes coletivas de cada uma. O segredo individual é espaço para maiores questionamentos universalizantes, que não dizem respeito a um ser, mas abrangem o grupo familiar, a sociedade. É assim que as dores particulares, percebidas em seus romances, projetam-se no sentimento geral humano de deslocamento, de não-adaptação aos espaços vazios, os quais degradam a construção identitária dos indivíduos, tornando-os estrangeiros em seu próprio mundo. As fronteiras que se produzem entre o “eu” e a outridade, analisada por Otávio Paz, geram o exílio interno, presente em todos os romances de Lya, através do qual suas personagens – a exemplo de Otávio, de *As parceiras*; Gisela, de *A asa esquerda do anjo*; Gabriel, de *Exílio*; Nora, de *A sentinela* – formam um não-lugar, onde vivem suas ambigüidades. Os trânsitos entre ficção e realidade, na visão de Homi Bhabha, são uma esperança de encontro e compreensão da própria história:

* ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 20. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 36-37.

⁴⁸ LUFT, 2004b. p. 22.

Quando a visibilidade histórica já se apagou, quando o presente do indicativo do testemunho perde o poder de capturar, aí os deslocamentos da memória e as indireções da arte nos oferecem a imagem de nossa sobrevivência psíquica. Viver no mundo estranho, encontrar suas ambivalências e ambigüidades encenadas na casa da ficção, ou encontrar sua separação e divisão representadas na obra de arte, é também afirmar um profundo desejo de solidariedade social: “Estou buscando o encontro... quero o encontro... quero o encontro.”⁴⁹

Uma das formas de as personagens protegerem-se do vácuo existencial é refugiando-se em não-lugares atemporais, suspensos como ilhas internas. É isso que Anelise faz em ***As parceiras***: a narradora busca o exílio interno por meio do externo. Distancia-se de sua família (especialmente, pois essa distância já era real no âmbito psicológico), passando uma semana em seu Chalé de praia. Bauman vê o exílio como um ambiente de reclusão: “O exílio é para o pensador o que o lar é para o ingênuo: é no exílio que o distanciamento, modo de vida habitual da pessoa que pensa, adquire valor de sobrevivência.”⁵⁰ A situação de exílio percebida na narrativa é, alguns anos depois, trabalhada de modo mais explícito no romance homônimo da autora: ***Exílio***. Nele, todos os integrantes da Casa Vermelha padecem nostalgicamente de aflições que corroem lentamente seu ser, aflições que também estão presentes naqueles que se fecham nos espaços de ***As parceiras***.

Lya Luft, através de sua literatura intimista, garimpa o subsolo da individualidade, encontrando no mesmo a solidão e a ansiedade provocadas pela derrocada da trama social, conseqüências “da nova leveza e fluidez do poder cada vez mais móvel, escorregadio, evasivo e fugitivo.”⁵¹ A transfiguração dos percalços da modernidade, percebida nos romances da autora, faz com que vejamos a literatura intimista não como contrária à literatura social, mas sim questionadora do nosso tempo por meio das íntimas fissuras que se abrem no território pessoal, feridas profundas ocasionadas pela fragilidade dos laços humanos.

Fato semelhante ao que Adorno encontra na lírica percebemos no romance intimista luftiano. Ao primeiro olhar, a vida de Anelise parece opor-se ao coletivo. Contudo, a própria contradição “eu X mundo” já denota a relação simbiótica entre ambos os pólos. O subterrâneo literário de Lya é essencialmente social, extravasando na solidão da obra de arte a voz da humanidade, não de forma direta, mas ultrapassando seus limites através dos recursos estéticos presentes. O

⁴⁹ BHABHA, Homi K. ***O local da cultura***. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 42.

⁵⁰ BAUMAN, 2001, p. 53.

⁵¹ Op. cit., p. 21.

abandono e a subjetividade, através da linguagem artística, percorrem os antagonismos sociais, conforme percebemos nas palavras de Adorno: “A linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco. Por isso a lírica se mostra mais profundamente garantida socialmente ali onde não fala segundo o paladar da sociedade, onde nada comunica”.⁵²

A vida lateja dentro de Anelise febrilmente. Há a esperança; esta, entretanto, é encoberta por perdas que surgem em sua memória: cicatrizes que se transformam em feridas ao serem remexidas pela auto-análise, chagas dolorosas, produzidas pela consciência de uma realidade que a aprisiona. Para Lukács, o romance é a forma da interioridade, da alma em processo de autoconhecimento, do “indivíduo problemático”⁵³ que se enreda nas teias da incompreensão. O que causa uma mutilação ainda maior na alma é que nem mesmo a consciência e o autoconhecimento acabarão com os “abismos intransponíveis” entre ela e o mundo ou mudarão a realidade de que “ser homem é ser só”⁵⁴.

Os trechos a seguir, de ***As parceiras***, ilustram as feridas da alma de Anelise e a sua dissolução interior:

Nunca tive outra amiga como Adélia. A morte entrou em mim como um ferimento que jamais sarava, pois logo outra pessoa morria e eu a enterrava naquele lugar. Até Catarina emergiu da minha memória, e aninhou-se ali, sempre murmurando. Bila postou-se num canto, fazendo caretas e me dando remorso. Um buraco enorme, aquele.⁵⁵

[...]

Fiquei órfã de uma hora para outra. Tinha catorze anos: a idade de minha avó quando casara. Não era tão ingênua quanto ela, mas solitária. (...) A ferida da morte cresceu desmesuradamente. Tudo se precipitara naquele pó, nas águas, como Adélia de cima do rochedo.⁵⁶

Mesmo vivendo a solidão profunda, sua vida é incondicionalmente ligada à outriedade. Essa é a marca de que, por mais intimista que possa ser ***As Parceiras***, devido à incidência do monólogo interior, da narrativa em primeira pessoa e da introspecção – alimentada pela tríade auto-reflexão, autobusca e autocompreensão –, seu elo com o social não se desfaz. Ao contrário, é ainda mais intenso, se vislumbrado pelo interior dos abismos humanos.

⁵² ADORNO, Theodor W. Conferência sobre lírica e sociedade. In.: BENJAMIN, W. et al. ***Textos escolhidos***. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 198. (Os Pensadores).

⁵³ LUKÁCS, 1962, p. 80.

⁵⁴ Op. cit., p. 30-33.

⁵⁵ LUFT, 1990, p.24.

⁵⁶ Op. cit., p. 32.

A outridade é o elemento que liga o indivíduo à esfera social. Depende da consciência de que não há “eu” sem o “outro”, pois a imagem que o ser forma de si, ou seja, sua identidade, provém do contato com a coletividade. Otávio Paz vê a outridade como “a percepção de que somos outros sem deixarmos de ser o que somos, e que, sem deixarmos de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte.”⁵⁷

O que vemos em **As parceiras** é, portanto, a lucidez do indivíduo frente ao mundo disperso, heterogêneo, desagregado. O conflito interior das personagens não é solucionado, pois algo maior se perdeu: o mundo. A sensação de estar fora do seu lugar coincide com o fechamento do ser em um terreno interior, o “subsolo da história”. Com a (in)comunicação entre o “outro” e o “eu”, este perde a imagem de si (identidade) e do mundo (outridade). Resta a interrogação, a consciência, resistência e a busca de reunir em um mosaico os cacos do que foi dilacerado. O trecho abaixo representa os questionamentos e o sentimento de fragmentação por parte de Anelise:

Que vida mais sem sentido era aquela minha? Por que tudo comigo era assim, esgarçado, triste? Por que as alegrias duravam tão pouco? [...] A solidão era tão pesada que meu coração ia rebentar, que bom se tudo estourasse feito uma bolha de sabão, um avião explodindo no ar, um corpo de menina batendo nas pedras pretas, lá embaixo. Tudo acabado: tão simples.⁵⁸

Como, então, dizer que as obras consideradas intimistas formam par opositivo com as de caráter explicitamente social? O romance luftiano exemplifica – com as divagações não só de Anelise, mas de outras personagens, como Alice, de **Reunião de família**, e o Menino, de **O ponto cego** – a ligação intrínseca formada não apenas entre o individual e o coletivo, mas entre o particular e o universal. Um subsiste no outro, através de um paradoxal entrelaçamento, o qual é percebido nas entranhas de cada obra, de onde emana a arbitrária intersecção entre fantasia e realidade. Antonio Candido, ao analisar a literatura de Pedro Nava, estabelece a conexão entre esses conceitos, diferentes e complementares:

E aí está um traço da literatura de ficção, isto é, a relação reversível entre Particular ↔ Universal, sem o que não há eficiência do texto e onde os dois termos possuem igual importância, sendo ela que

⁵⁷ PAZ, 1982, p. 325.

⁵⁸ LUFT, 1990, p. 64-65.

garante a validade da outra relação, que também está presente nestes livros e também é necessária para a sua eficácia: Realidade ↔ Invenção.⁵⁹

A fantasia e a realidade confundem-se no pensamento de Anelise, que mistura a sua vida com a de outras pessoas, fantasmas, monstros, duendes. O mesmo ocorre em outros romances, como ***A asa esquerda do anjo***, no qual Gisela convive agonicamente com seu verme interior. A fantasia une-se em Lya Luft ao grotesco da vida, transformando-se em metáfora do cotidiano. Mais estranhos que os seres fantásticos presentes no romance luftiano são os próprios seres humanos, estrangeiros deslocados em uma sociedade desigual, hostil, ambígua.

A voz da narradora-personagem de ***As parceiras*** transfigura a intensa incomunicabilidade existente entre os indivíduos da sociedade moderna, os quais, paradoxalmente, vivem na época de mais acentuado desenvolvimento dos meios de comunicação. A aparente eliminação das fronteiras, estimulada pela globalização desenfreada, o poder alienador da indústria cultural, tão criticada há anos atrás por Adorno e Benjamin, as crescentes industrialização e urbanização dissolvem a consistência do mundo, tornando-o fluídico. Com a enxurrada tecnológica e a massificação cultural, cresce a superficialidade das relações e, conseqüentemente, os sentimentos de angústia e solidão por parte dos indivíduos: poeira da avalanche social.

Anelise, em um trecho de seus monólogos, assim se manifesta:

As minhas (dores) de agora se fundem numa sensação única, a de que a vida acabou. Estou na sobrevida, no prazo final. Não tenho mais força, preciso me encolher toda, respirar devagarinho, pensar com cautela. Ao menor esforço, vou me desfazer em mil pedacinhos de um quebra-cabeças insolúvel. Viro poeira de gente também: Bernardo varre o assoalho com a cauda, e fim para Anelise, neta de Catarina.⁶⁰

Esse trecho e a análise de Dacanal, a seguir, relacionam-se não somente pela vinculação entre a literatura e a história, mas pelo comum relato do caos atual, mesmo que elaborados sob diferentes matizes:

O mundo está destruído e não há como remontar seus estilhaços nem como organizar um etos. Os personagens padecem de total

⁵⁹ CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. ***A educação pela noite e outros ensaios***. São Paulo: Ática, 1989. p. 63.

⁶⁰ LUFT, 1990, p. 76.

desorientação, sendo incapazes de organizar-se a si próprios e, muito menos, de ordenar o mundo à sua volta. Desesperados, buscam uma verdade, sem saber se há possibilidade de encontrá-la. Ou nem mesmo a buscam, limitando-se a sofrer ou a protagonizar a desordem, a violência física e moral e a destruição das formas de convivência social.⁶¹

A falta de comunicação entre as pessoas gera o caos interno, a deturpação da harmonia e dos valores humanos. Com isso, os indivíduos sentem-se perdidos na desordem contemporânea, preferindo a reclusão da alma às ações externas. O intimismo pode ser considerado uma forma de observar com profundidade a sociedade, através de frestas subjetivas que a desnudam: os olhares da individualidade. A espionagem intimista de seus mais obscuros recantos difere-se do frente-a-frente neo-realista; entretanto essas abordagens não são opostas, já que mantêm em comum a resistência à dissolução dos valores sociais, consequência de uma época disforme. A diferença, portanto, reside no ângulo de visão: enquanto a literatura de caráter mais intimista observa a realidade de dentro para fora, partindo da alma dilacerada das personagens, a neo-realista o faz no sentido inverso, de fora para dentro, enfatizando o mundo externo. Contudo, essas fronteiras não se definem facilmente. A interação conflituosa “indivíduo ↔ sociedade”, assim como a já referida por Antonio Candido, “Realidade ↔ Invenção”, possibilita a análise do vácuo que se forma entre ambos, formando uma “dimensão intervalar da literatura”, já proferida por João Alexandre Barbosa: “Na verdade, não há saídas da obra: há entradas capazes, ou não, de criar dimensões intervalares pelas quais seja possível uma leitura que mantenha a tensão entre o dentro e o fora – fulcro da estruturação literária.”⁶²

A visão de Barthes sobre o texto: “uma rede de mil entradas”⁶³, vai ao encontro da proposta de João Alexandre, oportunizando uma visão mais abrangente da literatura. A manutenção da tensão entre as personagens e o mundo, a literatura e a realidade, leva à problematização da literatura, que deve ser vista não como um efeito da sociedade, mas como o redimensionamento da mesma, de forma arbitrária e inesperada.

⁶¹ DACANAL, José Hildebrando. *Era uma vez a literatura...* Porto Alegre: Ed. da Universidade;UFRGS, 1995. p.65.

⁶² BARBOSA, João Alexandre. O dentro e o fora: a dimensão intervalar da literatura. In: *Anais do 1º Congresso da ABRALIC: Intertextualidade e interdisciplinaridade*. Porto Alegre: ABRALIC, 1988. p. 42.

⁶³ BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1970. p. 17.

Em *As parceiras*, indivíduo e sociedade estão fatalmente entrelaçados pelos vínculos familiares e pela herança de valores hipócritas conservados ao longo dos anos, como a preservação das aparências nos relacionamentos:

Demorei a perceber que aquele casamento também era uma farsa, que por trás do rosto bonito e do penteado impecável minha irmã escondia muita solidão. O marido a traía com meio mundo, nem as amigas escapavam, o caso era comentado, todos tinham pena da mulher tão moça, tão fina, tão solitária.⁶⁴

[...]

O que teria Otávio visto de especial naquela mulher, que o traía, desprezava, brincava com ele? Por que se prendera em quem não o amava, ele tão terno, delicado? Obscuridades. [...] Ele, cada dia mais sozinho num canto do apartamento, com seu piano e seu mundo e no qual ninguém entrava, nem a ruiva.⁶⁵

As desilusões de Vânia e Otávio representam a efemeridade dos relacionamentos, já observada por escritores anteriores a Lya Luft, como Virginia Woolf, Proust e Machado de Assis. A corrosão gradual desses vínculos traduz a fragilidade social, terreno arenoso, sem bases, que provoca o desmoronamento de todos os laços construídos sobre si. Adorno, em sua filosofia sobre o Iluminismo, profetiza a barbárie que se instala na modernidade, causando os sentimentos de angústia e a crise identitária: “Com a propagação da economia mercantil burguesa, o horizonte obscuro do mito é iluminado pelo sol da razão calculadora, sob cujos raios gélidos amadurece a semente da nova barbárie.”⁶⁶

É pelos frutos da barbárie contemporânea que as personagens de Lya são castigadas sem piedade. Vivem os dias tórridos do presente, sem perspectivas; com isso, o que lhes resta é a busca do passado: “O afã de salvar o passado enquanto vivo, em vez de usá-lo como material do progresso, só é apaziguado na arte, à qual a própria história pertence enquanto exposição da vida passada.”⁶⁷

Embora tenha mudado sua estrutura e forma, a dominação permanece até nossos dias, misturada à “modernidade líquida” proclamada por Bauman. A mecanização da sociedade e a cultura de massa repercutem na obra de arte, mesmo que esta transfigure a realidade da qual emerge, para atuar como pólo de resistência. A arte “começa onde o saber abandona o homem a sua própria sorte”.⁶⁸

⁶⁴ LUFT, 1990, p. 47.

⁶⁵ Op. cit., p. 92-93.

⁶⁶ ADORNO, 2000, p. 50.

⁶⁷ Op. cit., p. 51.

⁶⁸ SHELLING apud ADORNO, 2000, p. 36.

Os que a praticam são “errantes, nômades, sobreviventes que não têm mais pátria entre os que se tornaram sedentários”,⁶⁹ guiados por leis próprias arbitrárias em relação ao mundo em que vivem.

Em *As parceiras*, a estrutura estética não-linear, simbólica, introspectiva, é carregada de sentido e permite que ocorra o que Adorno já havia percebido nas obras de sua época e anteriores a ela: “a aparição do todo no particular”.⁷⁰ Temos no romance um todo contraditório, representativo do esfacelamento do mundo em infinitas partes, que não mais se encaixarão. Além disso, o próprio particular não é único, vinculando-se a outros particulares, projeções distorcidas desse todo. Antonio Candido chama essa contrariedade intrínseca às obras de “dialética da literatura”.⁷¹ Segundo ele, o local e o universal, o transitório e o permanente, o particular e o geral estão tecidos nesse jogo de contrários, sem se excluírem.

No romance, em vez de longas seqüências narrativas, há o espaço destinado às divagações individuais. Contudo, os monólogos de Anelise projetam-se ao âmbito familiar, deslizando ao social e desse à visão do mundo, de forma próxima a que Candido observou em Pedro Nava. O questionamento do “eu” perpassa o das instituições familiares, sociais e o dos vínculos com elas tramados.

Saber: não sabemos nem de nós mesmos. O que é que eu sabia de Otávio? O sorriso sensual numa cara de anjo-adolescente. O jeito cúmplice e quente, quando tia Beata não via. O que é que eu sabia do casarão que a presença de meu primo iluminaria tanto? (...) No casarão havia medo, tia Beata, e Bila. Um sótão misterioso. Mexericos de cozinha sobre fantasmas e vozes.⁷²

É por isso que a representação das injustiças e das mazelas humanas pode ser resgatada – sob diferentes matizes estéticos – em romances do século XX considerados realistas ou intimistas. Em *As parceiras*, Lya desfaz os contornos regionais e acentua o monólogo interior, um diálogo solitário consigo mesma, enfatizando a miséria a que ficaram reduzidos os seres humanos em virtude dos monstros modernos, que mais distanciam e isolam do que integram os indivíduos.

⁶⁹ ADORNO, 2000, p. 35.

⁷⁰ Op. cit., p. 35.

⁷¹ CANDIDO, 1989. p.52.

⁷² LUFT, 1990, p. 70.

Ninguém escapa da gradual desintegração, como observamos nos trechos a seguir, que expressam um pouco da vida levada por algumas das personagens do romance.

Catarina:

Eu estava mais interessada em recompor a vida que Catarina levava ali. Quando teria começado a arrumar o sótão feito um quarto de menina? Por que teria se refugiado ali? O que pensaria sozinha anos e anos a fio? Com quem falava sempre, para quem eram aquelas famosas cartas, as misteriosas? Quem seriam seus fantasmas, duendes?⁷³

Anelise:

Afundo na cama como afundei na rede: falo bem baixo com meus duendes, meus mortos. Meus anjos.

Os mortos roubados do cemitério, a calma quase perfeita, se não fosse a dor, a dor.⁷⁴

Otávio:

Talvez Otávio achasse em Mariana cura para a sua perplexidade. Mas eu não queria que se curasse de nada, não havia o que curar, ele era Otávio, alguém muito especial, precisando de amor especial. [...] Ele não entrava em detalhes, eu não iria perguntar. Vida sem solução: éramos mesmo parecidos.⁷⁵

A dissolução dos valores essenciais à boa convivência, ao equilíbrio social e à formação da identidade por parte dos indivíduos causa nos mesmos uma sensação de derrocada, fragilidade ou, como diz Bauman, “liquefação” interna, pois o tempo é agora incerto, e a esperança escorre pelas mãos. O desenfreado movimento da modernidade fez com que houvesse um excessivo privilégio da rapidez, da agilidade, da transgressão. Conseqüentemente, a insatisfação, pela não visualização do “fim do caminho”, e a incerteza quanto ao rumo a seguir geraram a paradoxal leveza social, móvel e estática.

Ítalo Calvino, na década de 1980, já havia refletido sobre a dupla leveza da literatura. Para ele, o romance ***A insustentável leveza do ser***, de Milan Kundera, “é uma constatação amarga do Inelutável Peso do Viver”.⁷⁶ Os indivíduos fogem desesperadamente do peso da realidade, a ponto de haver, literariamente, a criação

⁷³ LUFT, 1990, p. 50.

⁷⁴ Op. cit., p. 77.

⁷⁵ Op. cit., p. 134-135.

⁷⁶ CALVINO, Ítalo. ***Seis propostas para o próximo milênio***. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.19.

de mundos regidos por regras particulares, novas imagens, diferentes ângulos de visão.

Há para Calvino, na literatura, duas tendências relacionadas à leveza:

Uma tende a fazer da linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma tênue pulverulência, ou, melhor ainda, como um campo de impulsos magnéticos; a outra tende a comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações.⁷⁷

Em *As parceiras*, também encontramos a duplicidade do peso. De um lado, o despojamento da linguagem, a narração de processos íntimos, a sutileza e a abstração, que deixam nas entrelinhas e no silêncio as grandes reflexões, sustentam a leveza e a poeticidade do romance. Por outro lado, as constatações a que chegamos acerca da decadência social, da precariedade do mundo e da vida, vistos como becos sem saída, pesam fortemente na obra, carregando-a de angústias e temores. Isso faz com que as personagens busquem na abstração interior um refúgio provisório ao peso da realidade: “O meu cachorrão de bochechas caídas: isso também é algo sólido. Não preciso mais realidades do que isso”.⁷⁸

O sentimento de corrosão observado no romance de Lya é conseqüência dessa decadência humana, cuja intensidade é observada por Octavio Paz:

Os prestígios da decadência, ainda que menos apregoados, são mais urbanos, sutis e filosóficos do que os do progresso: a dúvida, o prazer, a melancolia, o desespero, a memória, a nostalgia. [...]quase todos compartilhamos da idéia, ou melhor, do sentimento de que vivemos em uma época crepuscular. Mas o termo *decadência* descreve apenas aproximadamente a nossa situação. Não estamos diante do fim de um império, de uma civilização, ou de um sistema de produção: o mal é universal, corrói todos os sistemas e infesta os cinco continentes.⁷⁹

No mundo em que vivemos, muitos deixaram de questionar a si e ao mundo. Eis aí a função do poeta, do escritor literário, do artista: vagar pelo labirinto dos “novos tempos”, buscando respostas para compreender o vazio de sua existência e, não as encontrando, resistindo à intempérie que assola os mais profundos recantos de sua existência, em um ato de coragem e esperança. A literatura intimista de Lya

⁷⁷ CALVINO, 1990. p.27.

⁷⁸ LUFT, 1990, p. 21.

⁷⁹ PAZ, 1986. p.36,40.

Luft, não apenas em **As Parceiras**, mas em seus posteriores romances, resiste ao flagelo social escavando o seu subsolo e nele encontrando uma fonte de esperança.

Certa vez li que a terra é cortada por subterrâneos e cavernas, lá no fundo escuro. Talvez tudo seja assim: pleno das pulsações de uma vida que não se vê.⁸⁰

⁸⁰ LUFT, Lya. **Reunião de família**. 11. ed. São Paulo: Siciliano, 1991b. p. 22-23.

3 UM MERGULHO NAS PROFUNDEZAS ABISSAIS DE O QUARTO FECHADO



ARNOLD BÖCKLIN*

Um quarto. Uma ilha. Múltiplas portas que se abrem à intimidade das relações humanas, em um mundo submerso pelo enigma da morte, pelas buscas de compreensão do “eu” e do “outro”, pela memória que mergulha no passado familiar sem desligar-se do presente. O romance de Lya Luft, **O quarto fechado**, publicado em 1984, questiona do início ao fim o que forma – ou melhor, deforma – a vida individual e coletiva.

A incompletude do ser humano – transformada em palavras, que emergem do silêncio existente na consciência atônita – é uma constante na romanesca luftiana, elemento do mundo real que se (trans)dimensiona em literatura. É assim que **O quarto fechado** mostra-se aberto ao porvir do autoconhecimento, a começar pela reflexão muda acerca dos elementos mais grotescos da vida humana: a morte, a dor, a solidão. De acordo com as palavras de Riter, “esta totalidade, formada de outros, antes de apontar para a plenitude do eu, indica o esfacelamento da individualidade, pois o eu encontra-se fragmentado, apodrecido e vazio.”¹(Grifo do autor).

* BÖCKLIN, Arnold. *The isle of the dead*. 1880. Óleo sobre tela, 111cm x 155 cm. Acervo do Museu Kunstmuseum Basel, Basel. Disponível em: <<http://www.artchive.com/artchive/B/boecklin.html>>. Acesso em: 30 abr. 2005.

¹ RITER, José Carlos Dussarrat. *Pelos desvios familiares: realidade e ficção em Lya Luft*. Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997. p. 96. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira).

São dois lados do ser humano que a análise a seguir quer focar no romance **O quarto fechado**: a volatilidade interior do ser que está exposto à dissolução da própria vida e a discrepância entre o que o indivíduo almeja e o que a sociedade – descontínua, hostil, liquefeita – oferece. Em meio à falta de respostas, as personagens desse romance, como poderemos perceber, tornam-se solitários seres, em embarcações à deriva, na imensidão da modernidade.

3.1 UMA ESTRUTURA FLUTUANTE NO INTERIOR DO QUARTO

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero.

RADUAN NASSAR *

A estrutura do livro é composta de três capítulos, que entrelaçam o enredo da história como um mosaico, um quebra-cabeça. Não há linearidade, mesmo que saibamos que a história se passa em um velório, em uma casa, em uma sala. O que importa, na verdade, não é o que acontece no presente, e sim as (re)lembranças do passado – próximo ou distante.

No primeiro capítulo, “A Ilha”, temos a elucidação dos interiores das personagens, peças de uma casa: a família. Como cada personagem é um fragmento em meio ao oceano da vida, as portas estão cerradas pelo intimismo da narrativa, permitindo ao leitor uma aproximação pelas luzes e sombras que saem das fendas do pensamento. Esses aposentos íntimos do ser também se fecham devido à incomunicabilidade existente em todo o romance, o que dificulta a montagem do quebra-cabeça da história familiar de Martim e Renata, os pais apartados pelas suas próprias escolhas. A estrutura dissoluta acompanha a desconexão das relações e a fluidez dos sentimentos:

Renata: o que estaria sentindo? Amor materno, que com tanto atraso lhe rasgasse as entranhas? Remorso? E em relação a ele? Naquela noite de defrontamentos, o que pensaria do ex-marido? Lamentaria, talvez, o

* NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.9.

fracasso? Sentiria, como ele, que tudo fora uma fraude, ou haveria, na memória, alguma claridade? Momentos de amor não cabiam na presença solene da Morte. Ou sim?²

O título do capítulo faz referência ao quadro representado na epígrafe, que tanto prende a atenção de Renata durante o velório. A obra de arte do pintor suíço Arnold Böcklin emoldura elementos plasticamente observados no romance: a imobilidade e o silêncio das personagens; a atmosfera de pesadelo que paira sobre cada um dos membros da família, ilhados em sua própria solidão; a presença mitológica da morte, soberana e inabalável.

O segundo capítulo, “As Águas”, oscila entre as divagações de Martim em relação à morte de Camilo; a situação de Carolina, desintegrando-se interiormente; as memórias de Renata sobre o “Anjo Rafael”; a loucura e as paixões de Clara. Memórias coletivas da família, microcosmo social, são entrecortadas pelas angústias individuais, águas passadas invadindo a vida e a mente de cada pessoa.

A diversidade de imagens e pontos de vista multiplicam a visão sobre os fatos passados e a cena presente. Com isso, relativizam a verdade, que se torna arbitrária e multifacetada. No trecho abaixo, temos o olhar de Renata sobre a morte, única verdade incontestável:

Camilo, porém, evidenciava a morte de maneira incontestável: a terrível zona de trevas onde ele andava podia iluminar-se mais que o jardim de Mamãe, mais que aquela sala de luz amarelada? Bastava ficar atento, e era possível assimilar.

Camilo, em sua nova realidade: *mas onde era esse lugar?*

Vou acabar amando a Morte como ele a amava, pensou Renata. Vou descobrir que afinal só ela é verdadeira, só ela existe, sempre à espera, imóvel: nós somos apenas sopro no escuro, vôo que vai desembocar no ventre dela: única realidade.³

No último capítulo do livro, “Thanatos”, percebemos as memórias de Renata, que recordam os momentos felizes vividos com Rafael, e a dor causada nela pela morte da criança; as suspeitas do envolvimento dos gêmeos – Camilo e Carolina – no acidente; o esforço inconsciente de cada personagem para compreender a dor e aprender com o tempo; as confissões solitárias de Mamãe; a morte interior de Carolina em um quarto fechado para a existência; o enigma da vida e da morte.

Camilo, mesmo já vivendo a própria morte, busca o entendimento de sua dupla cisão: “Eu quis entender por que nasci dividido em dois. Quis compreender o

² LUFT, Lya. **O quarto fechado**. São Paulo: Siciliano, 1991a. p. 50.

³ LUFT, 1991a, p.78.

enigma da Vida e tudo o que encontrei foi a face da Morte [...]”.⁴ *Thanatos*, a pulsão da morte, é uma parte dessa duplicidade entre viver e morrer, ocupando em sua ilha indecifrável a outra margem da existência. Não apenas Rafael e Camilo atracavam no cais, mas um pouco de cada personagem que teve dentro de si as cicatrizes da Grande Dama, a começar por Ella, morta-viva, habitante de uma ilha solitária. A Ilha dos Mortos, envolta em “águas de mil naufrágios”.⁵

O enredo, corpo da história, forma um jogo de representações, resgatando as obscuridades do cotidiano para formar seu espaço romanesco. Sua pulverização está vinculada ao que Samira Nahid de Mesquita analisa como a desestruturação do tempo e do espaço. Para ela, as transformações histórico-culturais do século XX devem ser observadas para a apreensão da produção literária, que apresenta seus componentes estéticos, criadores de sentidos diversos, condicionados por fatores pessoais e sociais. É da realidade que o escritor retira motivação à sua obra, mesmo que aquela seja transformada livremente por esta:

Sendo a realidade vivida um sistema de múltiplas referências, a literatura se insere nela, tentando uma unificação dessa multiplicidade. Pode problematizá-la, discuti-la ou simplificar a visão que dela pode ter. Pelo seu caráter de liberdade de discurso, de ação verbal ficcional, independente de qualquer objetivo pragmático, pode contribuir para desestabilizar “certezas” de sistemas que concorrem para a desumanização do homem, como a mecanização da vida, a tentativa de massificação das consciências; pode constituir um espaço de resistência contra esses sistemas, desde que não caia nas ciladas ideológicas dos lugares-comuns de ideais abstratamente apregoados, mas que na prática são constantemente traídos e negados.⁶

A difusão não se dá apenas no enredo, mas no foco narrativo, no tempo e no espaço. O presente e o passado fundem-se e desconectam-se ao longo dos monólogos interiores, formando pontes que nos levam à problematização da vida, tempestade de sentimentos e sensações. Já o foco da narrativa ostenta várias vozes solitárias, por diferentes ângulos. Não é dirigido por um narrador, mas por uma diversidade de pontos de vista.

No romance, narradores e leitor interagem, pela individualidade transbordante, em uma falsa coletividade, já que as personagens estão presas em seu poço silencioso, a alma. Não conseguem, em momento algum, desvincular-se

⁴ Op. cit., p. 113.

⁵ LUFT, 1991a, p. 76.

⁶ MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003. p.15.

dele para chegarem ao contato autêntico com os outros integrantes da família. Essa forma narrativa, típica do romance, que contém a visão moderna, relativizada, do mundo, aproxima o leitor da obra, pois ele entra na mente das personagens, conduzido por seus segredos mais ocultos.

Ligia Chiappini contextualiza a particularização das personagens historicamente, fato causado pela eliminação do herói épico em prol do surgimento do romance. Nele, a narrativa fica mais particularizada, em uma sociedade dividida, bifurcada.

Na EPOPÉIA, o NARRADOR tinha uma visão de conjunto e se colocava (...) à distância do mundo narrado. O seu tom era solene; ele era o rapsodo, uma espécie de vate, de iniciado, de mediador entre as musas e seus ouvintes. Já o narrador do ROMANCE - quando a narrativa se prosifica na visão prosaica do mundo, quando se individualizam as relações, quando a família se torna nuclear, quando o que interessa são os pequenos acontecimentos do cotidiano, os sentimentos dos homens comuns e não as aventuras dos heróis - perde a distância, torna-se íntimo, ou porque se dirige diretamente ao leitor, ou porque nos aproxima intimamente das personagens e dos fatos narrados.⁷ (Grifo do autor).

As contradições sociais, representadas no microcosmo romanescos através dos conflitos vividos pelos indivíduos ficcionais, “homens comuns”, podem ser expressas por diversos estilos de foco narrativo. Se utilizarmos algumas das denominações elaboradas por Norman Friedman e resenhadas por Lígia, poderemos relacionar o foco narrativo de **O quarto fechado** com a categoria “onisciência seletiva múltipla.”⁸ Não há um centro fixo, como ocorre em **As parceiras**, por exemplo, no qual Anelise divaga sobre seu passado e seus relacionamentos corrompidos. Neste, fica de lado a multiplicidade de vozes mentais, e os sentimentos e pensamentos vêm de um ângulo central.

Também não há um narrador em primeira pessoa, que narra as suas impressões sobre os fatos, as suas memórias e experiências. O discurso oscila livremente, havendo a predominância do estilo indireto, mas com trechos contendo diálogos, com o foco nos pensamentos de diferentes personagens:

⁷ LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 8.ed. São Paulo: Ática, 1997. p.12.

⁸ A análise detalhada da tipologia de Norman Friedman está em seu texto “Point of View in Fiction, the development of a critical concept”, pertencente ao livro **The Theory of the Novel**, de Philip Stevick, da editora The Free Press. Lígia Chiappini Moraes Leite faz uma análise detalhada da tipologia de Friedman no segundo capítulo de seu livro **O foco narrativo**, diferenciando as categorias narrativas e exemplificando-as com trechos de conhecidas obras literárias.

Martim:

Martim se perguntava: O que arrancou meu filho de mim e fez dele essa coisa esvaziada, cuja substância não tinjo mais?⁹

Carolina:

Camilo a abandonara? Trocara-a pela revelação derradeira, que seria tudo ou nada? Ela, Carolina, teria de viver com aquela indagação: perdera-o ou assimilara-o?¹⁰

Renata:

Também, para Renata, o encontro com Martim, naquela circunstância, reabria feridas. Nada cicatrizara direito, a cada movimento a fenda inflamada rasgava-se de novo.¹¹

Mamãe:

Antes de adormecer, Mamãe teve mais uma vez a idéia da qual fugia há tantos anos, e que sempre a assaltava nas horas em que o sono a deixava mais débil:

Se ao menos Ella morresse de uma vez, eu poderia enfim descansar.¹²

Clara:

Da fantasia lhe viera quase sempre o prazer e a ternura, e a sua precária ordem interior. Aguardando aquele amante fantasma, não permitia que a fizesse sofrer. Não quero mais sofrer, dizia-se, não quero mais sofrer: acariciava-se, consoladora.¹³

Até mesmo Camilo insere-se no foco narrativo:

Se pudesse falar, o morto diria:

No fundo do poço encontrei o enlace, a vida e a Morte, masculino e feminino, o Eu e o Outro, entredevorando-se como uma serpente que engole a própria cauda.¹⁴

As passagens citadas do romance são exemplos da mutabilidade do foco narrativo, de sua diversidade estrutural. Não são apenas as personagens que variam sob a luz desse foco difuso, mas a forma como seus pensamentos são registrados. Por vezes, há deslocamentos, ocasionando trechos em primeira pessoa e, logo a seguir, em terceira. Essas modificações exemplificam o quanto é frágil qualquer tentativa de classificação, seja no âmbito do narrador ou de qualquer outro elemento do romance.

⁹ LUFT, 1991a, p.85.

¹⁰ LUFT, 1991a, p. 128.

¹¹ Op. cit., p. 83.

¹² Op. cit., p. 123.

¹³ Op. cit., p. 103.

¹⁴ Op. cit., p. 118.

Os pensamentos de Camilo quebram a ordem lógica da vida, pois, intermediado pelo narrador, ele se expressa enigmaticamente, buscando também respostas, mas de outra margem, a da ilha. Impossível não lembrarmos do conto ***A Terceira Margem do Rio***, de Guimarães Rosa, no qual, além das margens naturais do rio, há a terceira, a margem da incomunicabilidade, da falta de compreensão, que distancia cada vez mais os indivíduos, os quais muitas vezes estão petrificados pela frieza de nosso mundo. Camilo, em seu barco, faz a travessia emblemática de quem foge para a Ilha dos Mortos, sem despedir-se ou olhar para trás. Sai do mundo dos homens, efêmero e solitário, para chegar à existência definitiva de *Thanatos*. Esse elemento mitológico, de acordo com Clemente, já entre os gregos lutava contra *Eros*, a força da vida: “Nessa tragédia histórica vence a morte apesar das tentativas do amor sobressair.”¹⁵

A morte pode ser vista como o princípio (des)organizador de toda a narrativa. É o espetáculo ao qual as personagens assistem, elemento protagonizador do enredo e das angústias obscuras das personagens. São as mortes cotidianas que fragmentam interiormente a identidade individual, alimentando o processo de busca da própria condição humana. Conforme Maria Osana de Medeiros Costa, a morte, ao longo da narrativa, interage com a negação do amor, do afeto:

Renata, negando seu amor à música, à arte, gerou morte em Camilo. Mamãe, negando o amor de Ella e Martim, gerou em Ella a morte. Renata, casando com Martim, afogou-se “na fenda entre o que fora e o que não conseguia ser”. Ella afogou-se na fenda entre o que não conseguiu ser – esposa de Martim – e o que foi, uma morta-viva.¹⁶

O tempo cronológico contrapõe-se ao tempo interior, que atua de modo desconexo ao longo da narrativa. A passagem das horas é obscurecida pelas divagações das personagens, mas, em alguns momentos, é marcada por termos como “Quase meia noite”¹⁷ e “Amanhecia”¹⁸. O passado e o presente bifurcam-se e embricam-se, fazendo com que a narrativa sofra mudanças a todo o momento, sujeita ao percurso do pensamento e das memórias.

¹⁵ CLEMENTE, Ir. Elvo. O quarto fechado. ***Letras de hoje***: revista da PUCRS, Porto Alegre, n.56, p. 162-164, jun.1984. p. 163.

¹⁶ LUFT, 1991a, p. 103-4.

¹⁷ Op. cit., p. p. 62.

¹⁸ Op. cit., p. 129.

Abaixo, as reflexões representam as oscilações existentes na forma de condução do tempo romanesco – pelas personagens ou por um narrador que se oculta também –emergindo e submergindo nesse rio de águas perigosas, que é a própria história:

Martim e Renata, cada um em seu silêncio devastador, sentem-se perdidos, sem poder mudar o passado nem agir sobre o presente:

Mas tudo isso estava perdido, soterrado, naquela noite pegajosa. Martim e Renata, soterrados também. Olhavam-se furtivos: mudos pedidos de ajuda, de explicação, mudas acusações. Envelhecida, Renata ainda o perturbava. Qual seria o encantamento com que o seduzira há vinte anos, e que ainda brotava dela?¹⁹

A noite das indagações tem dimensões muito maiores para os que precisam recompor sua trajetória. Carolina, inutilmente, tenta voltar atrás, despedaçando-se ainda mais por não aceitar a perda de sua outra metade: “A gente não podia voltar atrás? Enterrou as unhas nos braços, arrancou pedacinhos de pele, abriu rasgões sangrentos. Arranhava com ódio e dor, queria a dor, doía menos do que pensar em Camilo apodrecendo.”²⁰

Não há espaços para o relógio. As horas que as personagens passam enquanto a maré da noite avança, durante o velório de Camilo, são infindáveis. Ao contrário, os aproximadamente vinte anos de relacionamento familiar são rememorados em segundos por cada uma das personagens.

Há uma verdadeira marginalização do tempo cronológico, já que cada indivíduo da narrativa faz e desfaz o “seu tempo” através da memória flutuante. As lembranças do passado agem sobre o presente, sendo instigadas pela morte irreversível: “Seria efeito da luz das velas, do seu próprio cansaço? Não, estava ali: o morto se transfigurava no moinho das horas.”²¹

Há também um futuro próximo, o suposto enterro que não chega a acontecer na história, pois esta acaba com o nascer do dia, enquanto Camilo continua sendo velado. Contudo, não temos uma perspectiva de futuro, sonhos ou metas. As esperanças foram afogadas pela força da morte, restando a tentativa de

¹⁹ LUFT, 1991a, p. 42.

²⁰ Op. cit., p. 125.

²¹ Op. cit., p. 48.

compreensão do que foi a vida e de conhecimento dos laços que ainda restam “nas horas infinitas de um velório à noite”.²²

O espaço externo é praticamente restrito a casa – à sala onde está o caixão de Camilo e aos quartos, refúgios de Ella, Carolina, Clara e Mamãe. Há também a fazenda, lugar arbitrário, onde Martim sentia-se mais livre e distante de seus problemas e de suas decepções. Lugar que provocava pavor em Camilo, ao longo de sua vida, e onde ele se encontrou com a morte, em uma ânsia desesperada.

Todavia, é no espaço interior que se desenvolve a história. É ali que a vida e a morte se instalam, provocando desequilíbrio entre o calor da alma e a frieza da sociedade. A liquefação dos espaços faz os indivíduos não conseguirem reintegrar-se ao mundo incongruente à sua volta. Anatol Rosenfeld encontra duas experiências expressas pelo romance moderno, que transcendem o romance psicológico do século XIX: “o sentimento do indivíduo de fragmentar-se, aniquilado pelas forças gigantescas de uma sociedade e um mundo incoerentes e irracionais, e o sentimento de seu isolamento num mundo de que ele se sabe completamente dissociado”.²³ Essas experiências traduzem o vazio do espaço no qual estão (pseudo)inseridos os seres, que se fecham em ilhas interiores.

A Ilha dos Mortos, quadro situado na sala da casa de Mamãe, é, de certo modo, a exteriorização simbólica da família como um arquipélago, pois cada um vive suspenso em “seu tempo” e em “seu lugar” íntimo. Através do monólogo interior, as personagens vão buscando espaço em sua ilha, em seu quarto fechado, em meio a um mar profundo de abandono e frustração. “A incongruência entre homem e mundo, cujo resultado é o aniquilamento de ambos os pólos transformados em sombras e fragmentos incoerentes”,²⁴ reside também na dissolução entre os espaços da alma e da casa, na medida em que a fuga projeta quem sofre para outros mundos: o da arte, seja música ou pintura, o da morte ou o da loucura.

A mudança de Renata para outros lugares constitui quebras em sua trajetória de vida. Da casa dos pais ao apartamento, dividindo-o também com a casa da fazenda e a de Mamãe, todos os recantos agem como limites de seu mundo. Objetos desse espaço são também formadores de sua identidade. O piano e o quadro são instrumentos de seu refúgio, meios de transporte para um lugar abstrato

²² Op. cit., p. 71.

²³ ROSENFELD, Anatol. À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico. In: _____. **Letras e Leituras**. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1994. p. 28.

²⁴ ROSENFELD, 1994, p.31.

que amenize o sofrimento, mesmo que essa fuga ocorra apenas por curtos instantes.

Ecléa Bosi analisa os espaços da memória, dizendo que a casa é um elemento constante da mesma. Ela representa a extensão da família, o núcleo dos vínculos sociais, o centro geométrico do mundo:

Temos com a casa e com a paisagem que a rodeia a comunicação silenciosa que marca nossas relações mais profundas. As coisas nos falam, sim, e por que exigir palavras de uma comunhão tão perfeita? (...)

O espaço que encerrou os membros de uma família durante anos comuns há de contar-nos algo do que foram essas pessoas. Porque as coisas que modelamos durante anos resistiram a nós com sua alteridade tomaram algo do que fomos.²⁵

O enredo de ***O quarto fechado*** é interligado do início ao fim aos espaços da casa e às suas extensões: corredores, escadarias, pátio. Todavia, não é tão perfeita a comunhão entre os seres e seus lugares, pois a dor distorce as imagens que são formadas pela memória em relação a eles. “A sala, a casa, um tanque de água turva onde giravam criaturas de gosma e sombra. Medo.”²⁶

Com isso, as personagens fogem de espaços transformados em ausência, devido à dificuldade de contornar os problemas de relacionamentos, buscando locais suplementares. Camilo e Carolina fogem do apartamento e da fazenda, preferindo a casa de Mamãe, onde se divertem com a estranheza de Ella; Martim, com a morte de Rafael, muda-se para a fazenda e, quando volta à cidade, dorme no escritório; Renata, em sua solidão embriagadora, alivia-se na ausência de si mesma e em espaços sem vínculos afetivos:

Então, embriagava-se de música, e de solidão, quando conseguia: deteriorava-se, lentamente, debatia-se, estou caindo aos pedaços, percebia, estou me desmanchando como coisa que cai na água e fica empapada, pesada, mole. Repulsiva.²⁷

[...]

Espalmou as mãos, dedos magros e fortes, agora destreinados. Tinham perdido o sortilégio. Tempo demasiado sem tocar, sufocando o ímpeto, debatendo-se. Para aliviar-se, levantava de noite, andava pelas ruas, ou pelo campo se estavam na fazenda; precisava soltar essa energia, para se recompor interiormente, ainda que de maneira precária.²⁸

²⁵ BOSI, Ecléa. ***Memória e sociedade***. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 442-443.

²⁶ LUFT, 1991a, p.38.

²⁷ Op. cit., p. 29.

²⁸ Op. cit., p. 36.

Outro lugar de negação da vida é o quarto de Ella, do qual Camilo conseguiu um dia a chave e pôde, a partir de então, observar a morte mais de perto. Nesse espaço talvez esteja a representação da chaga familiar, aberta e repulsiva, de relacionamentos entre a vida e a morte, à espera do lance final. Oculta por todos, assistida por Mamãe, sua existência é o rastejar do grotesco, que se instala como um parasita na vida dos indivíduos.

Havia estranhas coisas naquela casa, Renata começou a sentir algum tempo depois: havia a doente do quarto fechado no andar superior. Morando num apartamento, não muito longe, Martim e Renata visitavam Mamãe quase diariamente; diariamente, Ella pesava sobre todos, fechada na sua enfermidade, e no silêncio com que todos tentavam proteger.²⁹

De acordo com Costa, o corpo disforme de Ella é um cenário que reflete a inadaptação da personagem à vida latejante ao seu redor. Seu recolhimento em um quarto fechado representa a não-superação dos desajustes familiares. Ella vive a travessia antes mesmo que a morte se instale por completo, pois na ilha em que vive impera o cheiro podre do sofrimento e a força descomunal da incompletude humana. “Ambas caminham para a morte: Ella está recolhida ‘àquela ilha’, a mesma ilha que Renata absorta contempla no quadro.”³⁰ (Grifo do autor). É um navio dentro da noite, lugar de transição, passagem, ser inumano de comunicação entre dois mundos distintos, que vive entre o animal e o mineral: inseto, ilha, rocha.

Como um pobre cão ensinado, Ella virava a cabeça e chamava... navio dentro da noite, emitindo aqueles sinais. Queria realmente, apenas, como se pensava, que a aliviassem de fome, sujeira, frio? Ou, lúcida, precisava sair de si mesma, do corpo a que estava amarrada há tantos anos? Dentro da repulsiva prisão haveria ainda um pensamento humano, uma alma humana pulsando, querendo a salvação do amor?³¹

Será que há espaços para a felicidade nesse quadro de luzes e sombras? Em um tempo de reminiscências e desencantos, mais ainda surge na idiossincrasia de cada personagem a esperança doentia de outra realidade. Assim como a “rosa de Drummond” brota do asfalto, resistindo à tecnocratização do mundo moderno, a vida ressurgue desajeitada da morte em cada personagem, por meio do repensar constante acerca de si e da outridade familiar. “Somos outros sem deixar de sermos

²⁹ LUFT, 1991a, p. 56.

³⁰ COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablume, 1996. p. 102.

³¹ LUFT, 1991a, p.61.

o que somos”, diz Octavio Paz³². A simbiose existente entre individualidade e coletividade é vista por meio de recursos já utilizados por escritores do século XX, como Joyce, Proust e Virginia Woolf. O fluxo de consciência, o monólogo interior e a análise mental fazem-se necessários para gotejar profundidade e inovação na fragmentária individualidade de cada ser imaginário, que se nutre dos vínculos estabelecidos – ou não – com a sociedade que o rodeia.

A distinção entre esses recursos, presentes em diversos romances do século XX, foi realizada por Chiappini e é fundamental para que seja observada a sua interação na obra literária quando se busca dissecar os estados mentais das personagens.

A análise mental [...] trata-se do aprofundamento nos processos mentais das personagens, mas feito de maneira indireta, por uma espécie de narrador onisciente que, ao mesmo tempo, os expõe e os analisa. [...]

O monólogo como forma direta e clara de apresentação dos pensamentos e sentimentos das personagens é muito antigo.[...] O monólogo interior implica um aprofundamento maior nos processos mentais, típico da narrativa deste século. A radicalização dessa sondagem interna da mente acaba deslanchando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil de nexos lógicos. É o deslizar do monólogo interior para o fluxo de consciência.

O fluxo de consciência, na acepção de Bowling, é a expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a seqüência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente.³³

A compreensão desses processos é de suma importância para a análise dos mundos circulantes no espaço interior das personagens. Todos se voltam aos espaços mais recônditos da alma humana, mas suas diferenças ramificam os modos de chegar ao universo da mente e aprofundam as abordagens intimistas da obra ficcional. Em ***O quarto fechado***, há uma interação entre esses processos, mas podemos perceber a maior incidência da “análise mental”. Um narrador navega no mar íntimo das personagens, confundindo-se com o pensamento das mesmas. Na passagem abaixo, Martim divaga sobre seu relacionamento com Camilo, entrecortado de ilhas sem pontes, sem contatos para uma possível aproximação. Contudo, há, além das personagens, um narrador que permeia essas reflexões:

Além de tudo, opróbrio: um suicida está sempre acusando alguém. Martim teria sido um mau pai? Deveria ser mais afetuoso, compreensivo?

³² PAZ, Octavio. Os signos em rotação. In:_____. ***O arco e a lira***. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 325.

³³ LEITE, 1997, p.66-68.

Sempre fora difícil aproximar-se de Camilo: o menino distante, calado, renitente às tentativas do pai.

O que sentira nos últimos dias, horas? Era terrível pensar que no derradeiro encontro, do qual Martim nem se lembrava direito pudesse ter havido nos olhos do rapaz sinais, pedidos, algo que revelasse sua aflição. E o pai nem soubera ver.³⁴

Já no monólogo interior, esse estranho narrador dissolve-se nas entranhas das personagens e, por vezes, reaparece sem qualquer aviso, quase que imperceptivelmente. No primeiro trecho que segue, temos essa oscilação entre a análise mental e o monólogo interior, que se diferencia por estar em primeira pessoa, registrando diretamente os anseios de Camilo. No segundo, a sustentação no monólogo de Renata, que se culpa pelas escolhas infelizes:

Camilo jogara o jogo de morrer com Carolina; pesquisara no dourado poço dos olhos dela; interrogara a própria solidão, que condição é a minha, o que sou eu? E, procurando, só multiplicara as indagações: como viver só com Carolina? Nada que o empolgasse fora daquele existir silencioso, transido, frio.³⁵

[...]

Eu traí a mim mesma, quando abandonei a música para ser infeliz no amor. Mas o que é traição? Não estou sempre trocando uma coisa por outra porque meu coração decide que essa outra é melhor, e a ele é preciso ser leal?³⁶

Diferente é o fluxo de consciência, no qual há os pensamentos jorrando livremente, sem preocupação com pontuação ou seqüência lógica. Não é o caso dessa obra, já que a maioria da narrativa é filtrada por um narrador que seleciona diferentes focos de visão. Encontramos claramente o fluxo de consciência, por exemplo, em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Nesse livro, a memória da dor e da família acontece por fluxos desconexos, representando o esfacelamento identitário de André, o narrador-personagem, também sob o viés lingüístico, característica comum e ainda mais radical em outros escritores brasileiros, como Clarice Lispector.

(...)eu pensava muitas vezes que eu não deveria pensar, que nessa história de pensar eu já tinha o meu contento, me estrebuchando na santa bruxaria do infinito, por isso eu pensava muitas vezes que o meu caminho não era de eu pensar, e que não devia ser esse o meu vezo na correnteza, eu devia, isto sim, eu devia quando muito era apoiar a nuca num travesseiro de espumas, deitar o dorso numa esteira de folhas, fechar os olhos e, largado na corrente, minhas mãos ativas que se deixassem roçar em abandono por colônias de algas, pelos dejetos à tona e o lodo espesso, mas eu me

³⁴ Op. cit., p. 85.

³⁵ LUFT, 1991a, p. 115.

³⁶ Op. cit., p. 131.

permitia uma e outra vez sair frivolamente desse meu sono e me perguntar para onde estou sendo levado um dia?³⁷

Os pensamentos descontínuos da personagem fragmentada – que vive em uma lavoura de medos e conflitos provenientes de um passado de incompreensões – são quase sempre indiretamente registrados em **O quarto fechado**, por meio de interações múltiplas entre o narrador e a alma das personagens. Para a formação do narrador, Lya Luft não segue o mesmo percurso de Nassar, já que o desorientado fluxo de consciência de **Lavoura arcaica** é substituído pelo discurso indireto. Todavia, em ambos os livros há a recriação de um mundo imaginário a partir das diferentes faces do cotidiano, expresso por meio de seres isolados e incompreendidos. Segundo ela, em entrevista para a revista **Evidência**, “o sujeito resignado perdeu a esperança. Então as personagens valem enquanto elas lutam contra a inércia, que é a morte.”³⁸

A construção de personagens através da representação ficcional do indivíduo redimensiona a complexidade humana. O escritor não produz reflexos do mundo moderno, mas inventa seres, aos quais confere elementos socioculturais. Assim como o artista está permeado por circunstâncias internas e externas, as personagens são influenciadas por fatores individuais e coletivos, o que repercute em sua dialética literária.

No início do século XX, Forster escreveu **Aspectos do romance**, no qual as personagens da estrutura romanesca eram classificadas como planas (superficiais, tipificadas) e esféricas (complexas, aprofundadas). Na mesma época, Lukács escreveu **A teoria do romance**, livro que vê a personagem romanesca como um “herói problemático”, deslocado de um mundo desestruturado. Para ele,

O processo assim explicado como forma interior do romance é a marcha para si do indivíduo problemático, o movimento progressivo que – a partir de uma obscura sujeição à realidade heterogênea puramente existente e privada de significação para o indivíduo – o leva a um claro conhecimento de si.³⁹

Se as teorias de Lukács aproximaram muito a personagem da influência social, sujeitando-a a aspectos históricos, para Forster ela é vista mais como um

³⁷ NASSAR, 1989, p. 72-73.

³⁸ JANSSEN, Eloah. O imaginário feminino. **Revista Evidência**, Gravataí, n.61, p.24-26, ago. 2003. p.24.

³⁹ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Lisboa: Presença, 1962. p. 80.

dos aspectos inerentes à estrutura da narrativa, particularizando-os no universo ficcional e diminuindo assim a interligação existente entre literatura e sociedade. De acordo com a análise de Beth Brait, o romance não deve ser reduzido a uma reconstituição das experiências do autor, tendo em vista que transcende o campo da realidade. Suas personagens são autônomas, apresentando um modo individualizado de atuarem no interior do romance. Fogem, portanto, do domínio do escritor:

Nenhum romance, nenhuma obra de ficção se confunde com uma biografia ou uma autobiografia. Ela é, quando muito, uma biografia ou uma autobiografia do possível, ganhando por isso total autonomia com relação a seu autor. [...]

Ao encarar a personagem como ser fictício, com forma própria de existir, os autores situam a personagem dentro da especificidade do texto, considerando a sua complexidade e o alcance dos métodos utilizados para apreendê-la.⁴⁰

Lya Luft, ao comentar sobre sua literatura, deixa claro que há independência em suas personagens, as quais são um mundo à parte, mesmo que brotem de suas experiências mais íntimas. A cada construção ficcional, interage a reconstrução que as personagens fazem na existência da escritora, mesmo que estejam em outra dimensão: o imaginário é o *locus* das personagens, mesmo que estas tenham o cotidiano real como fonte inesgotável de vida.

Nessas criações – que conheço e desconheço – estou e não estou, amo e detesto, me compadeço, me atemorizo ou me sinto solidário. Elas me pungem e divertem, alimentam-me e devoram-me, mas me reconstroem constantemente – desde muito antes de eu escrever a primeira frase do primeiro livro. Creio que também me ajudam a viver com esperança o meu cotidiano. [...]

Muitas vezes afirmei que nada tinha a ver com meus personagens: aborrecia-me ser confundida com eles. Hoje digo: sou todos eles, são “eus” possíveis, viajantes do trem dos meus medos e dúvidas – muito além do meu jardim pessoal. [...]

Ninguém que conheci está inteiro em meus livros; muitos estão em pedaços, cacos de humanidade que vou remontando, reorganizando em novos perfis. Vou puxando aqueles fios e com eles vêm as histórias desses personagens que são meus de um modo que nem eu entendo.⁴¹

As personagens, para Rosenfeld, mergulham em um cotidiano ficcional permeado por angústias e náuseas humanas. O valor estético enriquece a obra literária, constituindo um jogo de possibilidades humanas. Contudo, estão também presentes nesse jogo os valores não-estéticos, fundadores de uma intensa

⁴⁰ BRAIT, Beth. **A personagem**. 7. ed. São Paulo: Ática: 2004. p. 50-51.

⁴¹ LUFT, Lya. **O rio do meio**. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004c. p. 112-113.

interpretação do mundo e da vida humana, que são transformados e suspensos pela experiência estética. Suas palavras vão ao encontro do que percebemos no universo literário luftiano, pois, para ele, muitas vezes, os seres imaginários da literatura

[...] debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. [...]

O próprio cotidiano, quando se torna tema de ficção, adquire outra relevância e condensa-se na situação-limite do tédio, da angústia e da náusea.⁴²

Esse choque de (des)valores faz com que as personagens passem constantemente por conflitos internos, respondendo aos problemas de diferentes formas. Cada uma delas tranca-se em seu mundo, impossibilitando a reformulação da vida e a redução dos problemas familiares.

Renata é a mãe desolada e ausente, não apenas devido à morte de Camilo e, anteriormente, de Rafael, mas pela desintegração de si mesma. Ela vive entre a culpa de não ter amado como deveria sua família e o remorso de ter desistido de sua carreira musical. Desde o início de suas escolhas, vive a insatisfação por não tê-las feito como realmente gostaria. Sua dor é um mosaico de sensações arbitrarias, tão comuns naqueles que estão sem rumo, em busca de um barqueiro onde só há barcos à deriva, de um chão firme onde só há águas turvas:

Não devia procurar culpados, havia só vítimas. Camilo, Carolina, Martim: o que foi que dei a ele? Também a ele não dei nada. (...)

Talvez conseguisse ser mãe de Carolina, a sobrevivente. Amanhã ou depois pensaria melhor nisso. No fundo, sabia: não se inventam ternuras. Precisava desesperadamente amar, e não sabia como.

Toda a vida, contudo, fizera o que tinha de ser feito: doando-se à sua arte, e pagando o preço da solidão; lançando-se para Martim, e causando sofrimento a tanta gente. E mesmo assim não podia mudar: condenação, sina.⁴³

Miguel, o ex-namorado, é detentor de lembranças saudosas de Renata. Aliada às memórias carinhosas do relacionamento, vive no íntimo dela a culpa pelo amor esboroadado, desperdiçado devido à sua compulsão pela música e traído ao ter-se casado com Martim. Sua personalidade fraterna, amável, compreensiva, tornou-

⁴² ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 45-46.

⁴³ LUFT, 1991a, p.130.

se mais que uma simples recordação: amargo arrependimento por ter deixado escapar de suas mãos a felicidade, por ter sido egoísta em seu amor:

Não, ela não mentia: só o piano conseguia impor ritmo e ordem ao caos interior que a dominaria se parasse. Talvez fosse isso mesmo, a arte: compulsão de abismo, para manter a alma inteira.

Mais tarde, casada com outro, Renata pensaria muitas vezes em Miguel. Na verdade, casar-se não fora apenas trair sua vocação, mas também trair o antigo amor. Então, sentindo-se perdida, lembrava Miguel, pensando que com ele tudo teria sido diferente: raízes comuns, afinidades.⁴⁴

Outra boa lembrança de Renata é Rafael, seu anjo, levado pela morte em um acidente duvidoso, cheio de sombras ocultas. A criança que se foi representava a esperança de reconstruir os estilhaços de uma vida diluída em crises. Era a possibilidade de reinsertar erros, mas acabou sendo vencido pelos gêmeos, Camilo e Carolina, desajuste e reclusão, em uma escadaria. “Rafael, o fervor, a tábua de salvação, a vida inesperada, mas onde estava a mãe quando ele...?”⁴⁵

Martim é o pai que não compreende, nem é compreendido, pois em seu mundo não há espaço para almas desamparadas, como as de sua esposa e seus filhos. Ele segue sua trajetória, resistindo com firmeza às turbulências de seu mar interior. O contato com um sistema fluídico, desintegrado de indivíduos gera a revolta e a não aceitação dos percalços inevitáveis. As conseqüências desses conflitos são o distanciamento geral dos familiares e a frustração.

Zigmunt Bauman refere-se à insatisfação individual como conseqüência da liquefação social, que produz laços humanos cada vez mais frágeis e escorregadios, apagando a própria identidade pessoal e coletiva. “A volatilidade das identidades, por assim dizer, encara os habitantes da modernidade líquida.”⁴⁶ É o que percebemos nas diversas tentativas de Martim em controlar o que já se perdeu: a consolidação familiar. Quando o assunto era a vida de Camilo, essa brusca resistência se tornava ainda mais forte:

Ainda não conseguia acreditar: o filho estava morto. Nem ao menos tivera ocasião de conhecê-lo direito. O menino fraco, o adolescente que lhe parecia efeminado, provocava-lhe impaciência, raiva, medo. Agora, era

⁴⁴ LUFT, 1991a, p. 20-21.

⁴⁵ Op. cit., p. 78.

⁴⁶ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 204.

quase transparente: inerte, exposto. No entanto, fora de qualquer alcance. O tempo perdera-se numa vida conturbada, não havia como recuperar.⁴⁷

Camilo, por sua vez, liberta-se através da morte. Sua duplicidade grotesca com Carolina é, de certa forma, metáfora da interligação misteriosa entre a vida e a morte. Carolina, dependente de Camilo e dotada de uma incrível fragilidade, continua viva, mas sua alma já está deteriorada. Camilo, sempre decidido e intocável, toma o caminho da imortalidade com a “Dama das Sombras”, *Thanatos*. Ele conquista o espaço não apenas da mente de seus familiares, mas do quadro, também, através da travessia que executa. Sua ida eterna é, paradoxalmente, a certeza de que ele sempre ficará presente na dor e na angústia de sua família. Sua própria mãe sente a proximidade de almas com o distanciamento dos corpos, visto que quando ambos pertenciam ao mesmo mundo – o dos vivos – barreiras imensas formavam-se entre eles, deixando-os cada vez mais distantes. A vida e a morte brincam, e as peças de seu jogo são as personagens, as quais lutam afoitamente pela sobrevivência interior, inundada pela lama da incomunicabilidade de um mundo que perdeu seu encanto.

A “Esfinge da Morte” devora Camilo, enquanto todos procuram decifrá-la inutilmente. Sua impiedade vai ao encontro da desumanização das personagens, coisificadas e à margem de si mesmas. O olhar questionador de Renata provoca remorsos, mas, acima de tudo, compreensão de seu *ethos*:

Renata mirava Camilo: por onde andaria agora? Morto, parecia-lhe um pouco menos misterioso. Talvez menos enigmático agora que a Esfinge engolira todos os enigmas, as águas dissolvendo tudo com a umidade. [...]

Por que suspeitei tanto deles? Pensou ela com remorso. Sempre suspeitara dos filhos, que absurdo. Imaginara sinistras combinações em seus silêncios, pequenos sinais, sorrisos. Saberiam de segredos inquietantes? O que teria acontecido naquele dia com o Anjo Rafael?⁴⁸

Camilo e Carolina guardam em sua dúbia interioridade a responsabilidade pela morte do irmão Rafael, fonte de vida dos pais e de perigo dos irmãos. Martim e Renata encontraram na criança que chegava um feixe de luz, a esperança de refazer a vida, de costurar os farrapos e remontar a existência. Entretanto, a queda do pequeno anjo na escada, assistida pelos dois sombrios irmãos, foi a prova de que

⁴⁷ LUFT , 1991a, p.50.

⁴⁸ LUFT , 1991a, p. 62.

tanta doçura não poderia resistir àquela aridez profunda, que pairava na história desencontrada de cada membro daquela solitária família. Segundo Maria Osana de Medeiros Costa, os gêmeos refaziam a fragmentação interior de Renata e desfaziam suas tentativas de recompor os cacos da alma. Já o caçula “representava uma tábua de salvação para o casamento de Renata, por isso foi sempre ignorado e rejeitado pelos gêmeos, que assumem a sua cumplicidade na queda e morte do irmão, quando este rolou do alto da escada.”⁴⁹

O mais forte desse conjunto de desterrados talvez seja Camilo, devido à forma como procurou entender sua situação no mundo, como conseguiu ser diferente de todos, como provocou a cada um com suas inquietantes peculiaridades. Sugava as forças de Carolina, que precisava simbioticamente dele. Assustava sua mãe com suas atitudes inesperadas, com seus olhares profundos. Transtornava o pai com sua feminilidade, com seu caráter ambíguo e dissoluto. Poço, porão de segredos, de enigmas a serem desfeitos. Por meio de sua morte, liberta-se solitariamente das amarras da vida, encontrando para sempre sua outra metade.

Renata e Martim haviam-se sentado automaticamente dos lados do caixão. Aos poucos seus olhares atarantados de firmavam. O dele, inquieto, sombrio; o dela, magoado, indeciso.

Entre os pais, Camilo expunha à luz o rosto surpreso, era assombro a sua expressão desde o momento da morte. Escondia-se atrás dessa máscara para morrer melhor, imperturbado, e aprender o gesto, o rosto, a voz, o papel a representar em sua nova existência.

O velório era o espetáculo inaugural.⁵⁰

O corpo de Camilo, além do exposto no velório, pode ser visto no de Carolina. A solidão, assim como vermes que roem o corpo em decomposição, apodera-se daquela adolescente que nunca teve o aconchego dos pais, a segurança dos afetos. O único que chegou mais próximo de sua intimidade, possuindo-a como um bicho em sua cama, foi o Intruso, amigo de Camilo, trazido por ele a sua casa. Na tentativa de romper as amarras da individualidade dúbia, o irmão buscou algo inusitado: o outro. Ele foi um instrumento nas mãos de Camilo e Carolina, que despertou ainda mais a vontade de dar um passo além daquele mundo tão restrito a ambos.

Essa luta por encontrarem a si mesmos gerou ainda mais dúvidas em Camilo. “O que sou eu? [...] Como viver sempre só com Carolina? [...] Afastando-se dela, não

⁴⁹ COSTA, 1996, p. 101.

⁵⁰ LUFT, 1991a, p.82-83.

a mutilaria?”⁵¹ E nessa incessante busca de sua identidade, Camilo se desintegra, encontrando a loucura e a morte:

No fundo do poço encontrei o enlace, a Vida e a Morte, masculino e feminino, o Eu e o Outro, entredevorando-se como uma serpente que engole a própria cauda. Da treva e do delírio saltou a Morte de braços abertos: prostituta, donzela, promessa, danação. Ela me chamando, bêbada de mistério, eu precisava entender: quem me aguarda no regaço dela? Que silêncio, que nova linguagem?⁵²

Camilo é possuído pela Morte, a qual ele mesmo procurara. Quem Carolina tanto venerara está agora em outra dimensão, e dessa vez ela não irá atrás. Tudo gira ao seu redor: desconcerto, angústia, vida e morte. Talvez pela sua constituição psicológica, representa os naufragos da vida, que se perdem na correnteza da modernidade. Camilo refaz sua vida nos braços da Morte; Carolina, ao contrário, na ausência do irmão morre em vida, assim como Ella definha sem Martim:

Ainda sem encarar ninguém, como se nada existisse senão ela própria e o morto, Carolina saiu da sala amparada na velha.
Uma dignidade sem par emanava delas: Mamãe conduzia uma condenada que já começara a morrer. Sobrevivente, ela se contagiara aos poucos daquela podridão. Os membros, o corpo, a alma de Carolina morreriam devagar, e não havia nada a fazer.⁵³

Mamãe, a mãe de Ella, esconde na máscara de sua face as decepções da vida. O sofrimento a corrói em suas entranhas, mas há espaço para outras dores em suas represa de sentimentos. Suas angústias não são apenas suas: são as do casamento esfacelado de Renata e Martim, das mortes trágicas de Rafael e Camilo, da solidão de Carolina, da insanidade de Clara, e, principalmente, da vida grotesca levada por Ella em seu quarto de sons macabros e odores fétidos. Ser mãe de alguém que ocupa mais a margem da morte que a da vida trazia em seu interior desesperança e cansaço. Na superfície desse lago, a alma de Mamãe, encontramos então uma figura que é formada por aparências, pois sua preocupação com os outros e a necessidade de se mostrar inteira aos outros deixou cada vez mais

⁵¹ Op. cit., p. 115.

⁵² LUFT, 1991a, p. 118.

⁵³ Op. cit., p.75.

submersa um ser triste, infeliz. E isso ela percebia ao se olhar no espelho, objeto-metáfora da “interrogação da própria existência”:⁵⁴

De camisola, Mamãe tirava a pintura com algodão passado em creme. Já desgrudara os cílios, os olhos nus eram tristes entre dobras de pele murcha. Ainda estava com a peruca. Limpava-se ao acaso, sem olhar no espelho. Para ela, não era um ritual de preservação da juventude, era apenas mais um dos inevitáveis aborrecimentos de cada dia. Nem saberia dizer por que, depois de velha, continuava a enfeitar-se como aos quarenta anos, quando era forte e cheia de esperança. Vagamente, sentia-se uma velha ridícula, mas nunca tivera tempo de parar na vida e constatar: envelheci. Por isso, continuava por hábito. Numa trilha como a sua, parar era perigoso: os pensamentos se acumulavam; se a represa rebentasse, o que saltaria lá de dentro?⁵⁵

Ella, sua filha, é um “inseto gigante”⁵⁶ que fica à beira do abismo, na fronteira que divide o monstruoso do humano. Sua imagem assustadora está presente em sua estrutura física, em sua mente semiconsciente e, até mesmo, na ambigüidade do nome. “Grande lesma que apenas consegue cumprir alguns centímetros do sofrido trajeto cada dia”⁵⁷ e provoca repulsa em qualquer um que se aproxima desse quarto misterioso, Ella é habitante de um espaço vazio. Sua presença na casa seja talvez ainda maior pela simbologia que adquire: é a aparição concreta da podridão que cada um esconde dentro de si e não é capaz de enfrentar; é a imagem daquilo que vai morrendo aos poucos ao longo da vida carente de significado. “Diariamente, Ella pesava sobre todos, fechada na sua enfermidade, e no silêncio com que todos tentavam proteger.”⁵⁸

A estranha irmã de Martim, Clara, convive com a loucura, o desequilíbrio – que a persegue desde que conheceu a paixão – e a desilusão. O contato com o proibido – o Padre – furacão destruidor de sua alma – é uma ferida do passado ainda aberta para ela. Ao desaparecer de sua vida, tornou-se uma obsessão, uma busca doentia. Por isso, Clara, em sua mesquinhez diária, vive a inquietação entre a superfície e o fundo de si mesma, pântano ignoto. Impossível, portanto, ser compreendida por Renata:

⁵⁴ JANSSEN, Eloah. O imaginário feminino. *Revista Evidência*, Gravataí, n.61, p.24-26, ago. 2003. p.24.

⁵⁵ LUFT, 1991a, p. 119-120.

⁵⁶ Op. cit., p. 52.

⁵⁷ Op. cit., p. 120.

⁵⁸ Op. cit., p. 56.

Renata pensou que ela estivesse saindo para uma festa, com aquela roupa elegante. Depois, veria que era sempre assim: Clara passava dias recolhida ao quarto, mas de repente animava-se, gastava horas num ritual de preparativos, embelezando-se e descia; via televisão; folheava revistas; conversava um pouco, e subia ao quarto, retirando maquiagem e roupas: não houvera encontro algum.⁵⁹

Mais difícil ainda era ter sua existência compreendida por si mesma. Talvez por isso conseguia se aproximar com cumplicidade da estranheza dos gêmeos, mantendo um bom relacionamento entre eles. Em vez de certezas, questionamentos; em vez de razão, insanidade:

Uma superfície de vidro falsamente polida: não era vidro, eram águas, e do fundo emergiam borbulhas de inquietação. Passara períodos em clínicas de repouso, todos sabiam.

Haveria lampejos de insanidade nos olhos escuros?[...]

Em todos aqueles anos esquecera o rosto dele; descobrira que a verdade não existe. Tudo mentira, tudo. Os namorados que tinha, relações breves, repetiam sempre o rosto dele, insubstancial, por isso mesmo cabendo em todos os rostos. E fugia deles antes de descobrir quem eram. O que queriam dela? O que era aquilo, o amor?⁶⁰

Mesmo sendo manipulados pelo jogo existente entre a vida e a morte, as personagens não são de todo inocentes ou vítimas de sua fragmentação. São, também, culpadas pela sua sina, responsáveis por suas escolhas, fazedoras de seus destinos. A possibilidade – ou não – de um futuro escorre pelas mãos de cada uma que se afasta da felicidade por medo, indecisão, imobilidade.

A falta de comunicação existente durante toda a narrativa faz com que percebamos a perda dos valores coletivos e, conseqüentemente, da imagem do mundo, que não confere às personagens possibilidades de mudança. Por isso, é constante o (re)mergulho nas profundezas da memória através do monólogo interior. Cada espaço psicológico é desbravado em meio ao silêncio e à solidão. George Steiner afirma que a história recente e o colapso da comunicação efetiva relacionam-se à diminuição progressiva da humanidade. Segundo ele, “o silêncio é uma alternativa”⁶¹ de negação à selvageria das palavras proliferadas no meio urbano.

Em **O quarto fechado**, o pensamento substitui a voz, os monólogos substituem os diálogos, o silêncio da memória preenche o vazio que se alastra pelos

⁵⁹ Op. cit., p. 56.

⁶⁰ LUFT, 1991a, p.92-93.

⁶¹ STEINER, George. O poeta e o silêncio. In: _____. **Linguagem e silêncio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 74.

espaços. “A noite acabava, mas os conflitos não teriam fim”⁶². O final do romance é um renascer para a vida dos que ficam. Na verdade, não há início nem final, pois a narrativa se fixa *durante* o velório. Resta às personagens prosseguirem na busca de um sentido para a descontínua vida que levam, a qual se faz essencialmente na nossa inter-relação com nossos semelhantes.

3.2 BARCOS À DERIVA, SOCIEDADE DESCONTÍNUA

*Fecho os olhos: eu e minhas águas,
e os pedregulhos do fundo.*

LYA LUFT*

A pluralidade dos anos de 1980 foi decorrente de inúmeras transformações sociais, as quais ocasionaram no contexto histórico-social brasileiro um jogo de contradições e conflitos. O país do final do século XX vivificou a descentralização dos movimentos sociais, o consumismo, a globalização e, concomitantemente, a fragmentação do sujeito, a alienação massificante intensificada pelas indústrias de comunicação e a paradoxal incomunicabilidade interindividual. Desse modo, o retorno à “barbárie” coletiva gotejou precariedades em um mundo cada vez mais fragmentário devido à pobreza, ao desemprego, à violência urbana, que submetem os indivíduos à incessante procura da liberdade e de algum sentido à existência.

A desintegração dos vínculos familiares relaciona-se à crescente individualização dos seres humanos. Sensações de infelicidade e de ansiedade contínuas, mergulhadas na fragilidade dos laços existentes entre o interior e o exterior, conduzem os indivíduos à volatilização de sua identidade. Não há autenticidade nas relações, já que a rapidez das mesmas torna-as ainda mais superficiais. A velocidade e a transitoriedade de nossa época são, para Zygmunt Bauman, elementos que determinam a liquefação dos valores e das relações sociais:

⁶² LUFT, 1991a, p.131.

* LUFT, Lya. *Exílio*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p. 109.

A desintegração da rede social, a derrocada das agências efetivas de ação coletiva, é recebida muitas vezes com grande ansiedade e lamentada como “efeito colateral” não previsto da nova leveza e fluidez do poder cada vez mais imóvel, escorregadio, evasivo e fugitivo. Mas a desintegração social é tanto uma condição quanto um resultado da nova técnica do poder, que tem como ferramentas principais o desengajamento e a arte da fuga. Para que o poder tenha liberdade de fluir, o mundo deve estar livre de cercas, barreiras, fronteiras fortificadas e barricadas. Qualquer rede densa de laços sociais, e em particular uma que esteja territorialmente enraizada, é um obstáculo a ser eliminado. Os poderes globais se inclinam a dismantelar tais redes em proveito de sua contínua e crescente fluidez, principal fonte de sua força e garantia de sua invencibilidade. E são esse derrocar, a fragilidade, o quebradiço, o imediato dos laços e redes humanos que permitem que esses poderes superem.⁶³

Se, por um lado, as fronteiras externas desfazem-se com a modernidade líquida, por outro, as internas tornam-se ainda mais rígidas, já que a satisfação intra e interpessoal diminui e o vazio existencial aumenta. O íntimo oco do ser, nesses tempos de pseudocomunicabilidade coletiva, provoca ilhas humanas, exílios em arquipélagos de indivíduos que, quando não se sujeitam à alienação, resistem dolorosamente aos desajustes urbanos contemporâneos.

Uma das formas de resistência artística é o mergulho na (inter)subjetividade. Cada vez mais a arte manifesta-se como um meio de abrir sulcos interiores, dos quais jorram as contradições humanas.

São aberturas possíveis – como já disse João Alexandre Barbosa – de favorecer as conexões com o mundo e a condição humana. Entradas por fendas que estabeleçam ainda mais tensões entre ficção e realidade, “eu” e mundo, intimismo e sociedade:

Na verdade, não há saídas da obra: há entradas capazes, ou não, de criar dimensões intervalares pelas quais seja possível uma leitura que mantenha a tensão entre o dentro e o fora – fulcro da estruturação literária. [...]

É essencial a percepção do movimento desenhado pela tensão criada pela linguagem poética, sua história, e os valores (psicológicos, sociais, históricos ou histórico-literários) a partir dos quais é possível falar naquelas textualidades.⁶⁴

Isso não significa, de modo algum, dizer que a literatura é um reflexo da sociedade moderna. Ao contrário, ela se projeta na singularidade desses mundos,

⁶³ BAUMAN, 2001, p. 21-22.

⁶⁴ BARBOSA, João Alexandre. O dentro e o fora: a dimensão intervalar da literatura. In: **Anais do 1º Congresso da ABRALIC**: Intertextualidade e Interdisciplinaridade. Porto Alegre: ABRALIC, 1988. p. 42-43.

possibilitando um distanciamento da realidade cada vez maior. O “canto estranho à língua da tribo” é uma das formas de resistência artística, bem lembrada por Alfredo Bosi em ***O ser e o tempo da poesia***. Para ele, o estilo capitalista e burguês de viver, a partir do século XIX, manipulou, com sua ideologia dominadora, a cultura, minimizando-a em produto industrial:

A poesia há muito não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra-esgar, a autodesarticulação, o silêncio. [...]

Essas formas estranhas, pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo, não constituem o ser da poesia, mas apenas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista.⁶⁵

O que Bosi fala sobre a poesia também pode ser vislumbrado em diversos romances, muitos dos quais têm em seu intimismo alto teor de poeticidade. Da narrativa entrecortada pela fragmentação jorram enigmas, jogos de linguagens, indagações, dissonâncias.

Na lírica, percebemos a voz da humanidade de modo arbitrário, indireto, ultrapassando os limites poéticos através da estrutura estética. Adorno refere-se à relação entre lírica e sociedade como um vínculo mediatizado intimamente pela linguagem, a qual interage arbitrariamente com o todo contraditório da coletividade. O conhecimento do interior das obras repercute na sua representação da sociedade exterior, mesmo que isso ocorra o mais obscuramente possível.

A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação de mercadorias sobre homens que se difundiu desde o começo da idade moderna e que desde a Revolução Industrial se desdobrou em poder dominante da vida.⁶⁶

A estranheza misteriosa da subjetividade de Rilke, analisada por Adorno, é exemplo da denúncia da violência gerada pela coisificação. Suas palavras aterradoras estão presentes não apenas nesse contundente ensaio do filósofo alemão, mas, além disso, constituem duas epígrafes situadas no limiar dos dois primeiros capítulos do romance ***O quarto fechado***:

⁶⁵ BOSI, Alfredo. ***O ser e o tempo da poesia***. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 165.

⁶⁶ ADORNO, Theodor W. Conferência sobre lírica e sociedade. In: BENJAMIN, W. et al. ***Textos escolhidos***. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 195. (Os pensadores)

Quando estamos dentro da vida
a Morte põe-se a chorar dentro de nós.⁶⁷

Viver é o sonho de um sonho.
Estar acordado é noutra parte⁶⁸

A problematização da morte e da vida, de suas reentrâncias e transmutações, fazem-se por meio de um jogo estético delicado, ao mesmo tempo mágico e dantesco. Sonho, vida e morte fundem-se em um todo que também é parte. A poeticidade de Rilke traduz o que percebemos ao longo da narrativa luftiana: luzes e sombras, imaginação e realidade, poesia e narratividade.

A anulação da capacidade crítica pela globalização e por outros fatores de massificação, como o império da indústria cultural, fez muitos indivíduos pensarem que tudo ficou mais fácil, simples, quando o que ocorreu foi o aumento da superficialidade. Paradoxalmente, tornaram-se complexas as relações pessoais, devido à produção de sentimentos e comportamentos não-autênticos. Conforme as palavras de Chiavenato, a sociedade moderna, globalizada, reduziu a atividade reflexiva, promovendo o entretenimento passivo e gerando seres apáticos ao que ocorre à sua volta. A redução do cidadão a consumidor traz conseqüências intensas à individualidade e à coletividade:

Observamos que as expectativas e angústias ou alegrias e esperanças provocadas pela globalização são frutos de um processo contínuo que [...] precisa de um governo confiável que o alimente. O fim da história não aconteceu, mas as ideologias naufragaram e as idéias estão fora do debate. Se os meios de comunicação mostram a vitrine do processo globalizador, expondo as delícias proporcionadas pelo consumo e induzindo ao envolvimento total com produtos e mercadorias de toda espécie – dos industriais aos culturais –, é o governo que coordena os códigos que regem o mercado. [...]

Com o fim das ideologias, desapareceram também as utopias. Houve um encadeamento de fatos que condicionaram a padronização do pensar, por falta de estímulos diferenciados.⁶⁹

A arte ocupa-se, portanto, com aquilo que é “lixo” para a sociedade de consumo. No caso de Lya Luft, com as reflexões íntimas sobre a alma humana e seus desvãos. O que é rejeitado socialmente torna-se matéria à expressão estética: morte, loucura, degradação, angústia, reflexão, autoconhecimento, resistência.

⁶⁷ RILKE, Rainer Maria. (sem título). In: LUFT, Lya. **O quarto fechado**. 4. ed. São Paulo: Siciliano, 1991. p. 7.

⁶⁸ RILKE, 1991, p. 69.

⁶⁹ CHIAVENATO, Júlio José. **Ética globalizada e sociedade de consumo**. São Paulo: Moderna, 1998. p. 64-5.

A impureza da matéria literária é também exemplo da impostura poética, símbolo de ousadia e liberdade. Isso torna “perigosa” sua narrativa, que remete às funções sociais do escritor moderno – crítico, filósofo, profeta –, que, muitas vezes, desorganiza o mosaico ao seu redor. Maria do Carmo Campos vê a impureza intrínseca da poesia como espaço para múltiplas vozes que interagem com o poeta moderno – errante e descentrado:

Chegamos à impureza maior: o poema como uma caixa de depósito, lugar do descartável pela sociedade, encontro da poesia com o lixo. [...]

Antes de se lamentar uma desvalia essencial da poesia, pense-se nas profundas mudanças históricas do século XX e no desvio de uma série de eixos ético-estéticos. Matéria sempre às voltas com o novo, caminho mais curto para dizer o fragmento (ou alcançar o todo), a poesia é também trabalho sobre a impureza e a insignificância, lugar de revisão da sublimidade e até mesmo da brasilidade.⁷⁰

A caixa de depósito de que fala Maria do Carmo talvez seja o próprio “quarto fechado”, lugar íntimo onde as personagens luftianas mergulham em um mundo particular e solitário, afastando-se de seu exterior e expelindo o grotesco inerente a suas vidas. Ou, quem sabe, seja a própria Morte – *Thanatos*⁷¹ –, marginalizada por um sistema que privilegia a velocidade da vida.

A profunda crise de nossos tempos desconstrói-se e reconstrói-se em **O quarto fechado** através de suas inúmeras “redes de conexões entre os fatos”.⁷² Sua narrativa é aberta à “multiplicidade” de símbolos, olhares e conhecimentos, o que a leva ao encontro de uma das seis qualidades consideradas por Italo Calvino como norteadoras da literatura em meio à crise contemporânea da linguagem, a qual jorra intensamente em nossa sociedade:

O conhecimento como multiplicidade é um fio que ata as obras maiores, tanto do que se vem chamando de modernismo quanto do que se vem chamando de pós-modernismo, um fio que – para além de todos os rótulos – gostaria de ver desenrolando-se ao longo do próximo milênio. [...]

O que toma forma nos grandes romances do século XX é a idéia de uma enciclopédia *aberta*, adjetivo que certamente contradiz o substantivo *enciclopédia*, etimologicamente nascido da pretensão de exaurir o

⁷⁰ CAMPOS, Maria do Carmo. Sob o signo da impureza: a fatura do poema entre modernismo e modernidade. In: _____. **A matéria prismada: o Brasil de longe e de perto & outros ensaios**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. p. 85-86.

⁷¹ LUFT, 1991a, p. 130.

⁷² CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 121.

conhecimento do mundo encerrando-o num círculo. Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltíplice.⁷³

Além dela, poderíamos rememorar a proposta de “rapidez”. Ela importa à obra de Lya não no que diz respeito à velocidade física, e sim à mental, ao pensamento humano. A agilidade com que o foco narrativo se desloca de um interior ao outro, que o tempo se fragmenta em presente e passado, que a memória funde-se à reflexão sobre a condição humana e com que o enredo oscila entre a morte e a vida é quase imperceptível. “O percurso velocíssimo dos circuitos mentais que captam e reúnem pontos longínquos do espaço e do tempo”⁷⁴ é, paradoxalmente, permeado pelas digressões íntimas, “uma multiplicação do tempo no interior da obra”.⁷⁵ As divagações das personagens retardam o curso do tempo, mergulhando-o na subjetividade transbordante.

O silêncio da narrativa contribui para esse cenário de reclusão da alma, de incomunicabilidade do mundo, causado em grande parte pela ausência de palavras que expressem de modo contundente todas as inquietudes do “mar de dentro” do ser:

Renata voltou a recostar-se no espaldar alto: nunca mais sairia dali, congelada. Camilo devia estar chegando na Ilha, levado por sua noiva noturna. Os mortos, resolvidos, são sempre apenas o que desejamos que sejam; podemos jogar sobre eles montes de poeira e cinza, e ficarão aquietados para nos ajudarem a suportar. Desde que esqueçamos a pergunta: Onde estão?

Talvez Renata pudesse participar da nova dimensão de Camilo, se conseguisse entender a resposta. Se houvesse palavras.

O que estaria ele tentando dizer?⁷⁶

As transformações sociais ocorridas ao longo do século XX favorecem a recriação da palavra e do silêncio como metáforas da negação de um mundo incongruente. A escrita, veículo de comunicação, mergulha em um universo de ausência, tornando-se símbolo de resistência. O silêncio impera em **O quarto fechado**, não apenas ao longo da noite em que ocorre o velório, na sala da casa de Mamãe, mas dentro de cada um que ali se depara com seu vazio interior. Apenas o eco da morte – e da falta de vida – ressoa entre as ilhas humanas daquela família,

⁷³ CALVINO, 2003, p. 130-131.

⁷⁴ LUFT, 1991a, p. 61.

⁷⁵ Op. cit., p. 59.

⁷⁶ Op. cit., p. 129-130.

as quais podem ser simbolizadas pelo quadro já mencionado, que tanto atraía Renata, intitulado ***A Ilha dos Mortos***:

Todos os mortos iriam para um lugar como aquele? Uma pintura fantástica: era irreal imaginar que, embora essa Ilha existisse, as pessoas continuavam andando, falando, mulheres cozinhando, crianças indo à escola. O quadro muito mais intenso do que o cotidiano: aliciante.

Um dia eu embarco, pensava em pequena, parada diante da tela.⁷⁷

Essa transfiguração da sociedade através da literatura de cunho mais psicológico, voltada à fragmentação interior dos indivíduos, redimensionou a arte de narrar por meio de seu caráter enigmático, que simboliza a complexidade de nossos dias. As relações não se solidificam; ao contrário, são cada vez mais superficiais, gerando arquipélagos, tais como os percebidos na família de Martim:

Nossa vida foi pura destruição, pensava Martim, rosto abaixado na sombra. A relação se esboroando, Renata transformada, problemas com os filhos, ele cada vez entendendo menos, ocupado, agitado, solicitado pelo trabalho. Em casa, uma mulher encolhida e hostil. Sentia compaixão dela muitas vezes, percebia que o casamento fora um erro; na tentativa de transplantar-se para o universo dele Renata se desorganizara por dentro, o amor dele não a conseguia manter inteira.⁷⁸

A descontinuidade harmônica do mundo tira do indivíduo o rumo, deixando-o à deriva em águas turvas, o que o faz refugiar-se em si mesmo e, conseqüentemente, o leva ao autoconhecimento. As personagens do romance distanciam-se muitas vezes da realidade grotesca em que vivem, na tentativa de protegerem seu interior de um sistema social caótico e destrutivo. Alguns enveredam pelas trilhas da revolta ou da indiferença, outros preferem carregar em si o lamento, a culpa e a desilusão. Todos recebem a solidão, fazendo de si um “quarto fechado” para as relações interpessoais.

Lya Luft problematiza a consciência coletiva de nosso tempo – um tempo partido, fragmentário como o do próprio romance – pela valorização da consciência individual. A lucidez de ***O quarto fechado*** distancia-se da “ilusão coisificante” de que fala Goldman. Segundo ele, “todos os aspectos, ainda os mais falsos e inautênticos das relações inter-humanas, os que impedem ao máximo a

⁷⁷ Op. cit., p. 18.

⁷⁸ LUFT, 1991a, p. 72.

comunicação, resultam, finalmente, de uma degradação do humano, do psíquico.”⁷⁹ O interesse da romancista pelas relações interpessoais e, sobretudo, familiares, faz-nos perceber que a falsidade e a superficialidade dos vínculos pessoais resultam da crescente desumanização da sociedade. A falta de relações mais profundas e de comunicação está presente na contemporaneidade, paradoxalmente marcada pela multiplicidade de informações sem sentido, pela enxurrada de discursos e imagens massificadas.

O dilaceramento do ser e a fuga nas teias amorfas do espaço íntimo são decorrentes das intempéries de uma época que perdeu sua própria imagem. O romance pode ser visto como a recriação literária da dissolução de valores imprescindíveis ao equilíbrio social, fato que ocasiona o retorno à barbárie e a transformação do mundo em um mosaico. Conforme Lya Luft, “tudo realmente se multiplicou, porque estamos a cada dia mais aflitos e mais cruéis. Mais frios também. Para nos protegermos da dor, do nosso deserto de emoções e valores, quem sabe?”⁸⁰

Ao descortinar os suspiros íntimos de cada personagem, a autora, através de sua poética narrativa, mergulha em um oceano de reflexões acerca da Vida – frágil personagem, que luta contra o tempo – e da Morte – a grande protagonista da história.

Numa sociedade em que sucesso e felicidade se reduzem a dinheiro, aparência e sexo, se somos maduros ou velhos estamos descartados. Cada dia será o dia do desencanto. [...] Mas se escutarmos bem nosso interior, ali está a voz persistente dos momentos alegres e das belas experiências dizendo-nos que viver ainda é possível.⁸¹

⁷⁹ GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 181.

⁸⁰ LUFT, Lya. **Pensar é transgredir**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004b. p. 38.

⁸¹ LUFT, Lya. **Perdas e ganhos**. Rio de Janeiro: Record, 2003b. p. 132-133.

4 UM SOPRO DE VIDA SOB O OLHAR DE *O PONTO CEGO*

O olhar é o fundo do copo do ser humano.

WALTER BENJAMIN*

Novas perspectivas surgem na romanesca luftiana do final dos anos 90 do século XX, embaladas por questões até então não exploradas profundamente pela autora. Seja pela busca de novas possibilidades estéticas em sua criação literária, seja pela necessidade de problematização contundente dos desvãos sociais dessa época, Lya redimensiona o modo de suas personagens verem e interagirem com o mundo atual, impingindo nuances metalingüísticos ao longo da narrativa de ***O ponto cego*** (1999), utilizando o olhar infantil mesclado a agudas reflexões acerca da condição humana e estabelecendo continuamente um contato intertextual com seus romances anteriores.

Em uma de suas entrevistas, Lya confessa que uma das personagens que mais gostou de escrever foi o Anão de ***Exílio***, de certa forma retomado em ***O ponto cego***, pois “olha a vida de um outro ponto de vista”¹, diz a autora. Contudo, mesmo conservando elementos comuns em outros livros, as diferenças existentes entre eles e esse romance são notáveis, a começar pela perspectiva singular do narrador frente ao narrado, passando pelo modo como ocorre a difusão do enredo, do tempo e do espaço e culminando na oscilação da linguagem.

Além disso, oculta na solitária individualidade do “Renegado” narrador, podemos perceber a preocupação da autora com elementos cada vez mais contraditórios: as voláteis relações humanas; a mecanização social; o abismo existente entre a morte e seu suplemento: a vida; as máscaras usadas por indivíduos carentes de identidade; o centramento na interioridade silenciosa das personagens, em face ao palco de precariedades a que os homens são submetidos; a não aceitação das diferenças; a responsabilidade de cada indivíduo por suas escolhas diárias; as grotescas perversidades provenientes de nossas ações

* BENJAMIN, Walter. ***Rua de mão única***: obras escolhidas. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.49, v.II.

¹ JANSSEN, Eloah. O imaginário feminino. ***Revista Evidência***, Gravataí, n.61, p.24-26, ago. 2003. p.24.

cotidianas. Essas reflexões chegam a nós por um ponto de vista que enxerga de outra ótica: a de quem tem um “futuro” pela frente, por mais fragmentário que este pareça ser; a de quem conserva a esperança no peito já repleto de angústias e sente o amor como um vento que bate em seu rosto, causando dor e prazer. É esse “ponto cego” criado por Lya que queremos conhecer: “a possibilidade além da superfície, o concreto afirmado na miragem”².

4.1 UM VENDAVAL NO INÓSPITO LABIRINTO ROMANESCO

*Eu sou a chaga e o punhal!
Eu sou o rosto e a bofetada!
A roda e a carne lacerada,
O Carrasco e vítima
afinal,
Sou vampiro de meu coração,
Um desses mais
abandonados
Ao riso eterno condenados
E que nunca mais sorrirão*

CHARLES BAUDELAIRE*

O homem, animal abatido por si mesmo, pelas suas angústias, desesperanças e pela inópia íntima, deixa-se perder na contradição do tempo e da vida insensata que leva. Tal como folha ao vento no vendaval do dia-a-dia, parte sem rumo em busca de respostas para suas indagações, chegando muitas vezes ao conhecimento de si mesmo e ao confronto com a única certeza que temos: a morte.

No romance ***O ponto cego***, erguem-se as paredes de um labirinto metafórico, no qual as personagens – perdidas em sua solitária individualidade – se deparam com um riquíssimo universo simbólico que deixa escapar muitos dos paradoxos existentes na própria natureza humana, alguns dos quais já observados na epígrafe. Retratos, espelhos, portas, janelas, bichos-da-seda, pequenos pássaros e cavalos alados são fragmentos de teias e teares que tecem e descosem a vida, tais como os criados por Marina Colasanti em ***A moça tecelã***:

² LUFT, Lya. ***O ponto cego***. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003a. p. 9.

* BAUDELAIRE, Charles. ***As flores do mal***. São Paulo: Martin Claret, 2003. p. 92.

E tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros. E pela primeira vez pensou como seria bom estar sozinha de novo. [...]

Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e, jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu em sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela. [...]

Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte.³

Em tom medieval e lírico, o conto estabelece uma interação profunda entre fantasia e realidade, dando à personagem feminina autonomia para criar e recriar seu próprio mundo, os mais singelos traços do dia-a-dia. Contudo, ela também é responsável por produzir, na própria vida, a tristeza e a desilusão - nós que a fazem voltar atrás e recomeçar tudo de novo.

Em **O ponto cego**, é a personagem masculina que governa o tear e mescla no ato de criação as mais inusitadas vidas, os mais intrincados relacionamentos. O ato da tecelagem retoma o romance **A sentinela**, no qual há também o movimento de tramar os fios da vida e de descoser o passado através das memórias de Nora. Como que maneja um tear, o Menino não só cria como também narra o que vê ao seu redor. Vai além de seus limites, mesclando também fantasia e realidade, mas pincelando o grotesco e o próprio sofrimento nesse céu de ilusões. Mas estará ele sozinho nesse jogo de criação?

Qual é a história que eu aqui quero contar? De gente que é muito esquisita, de criança que é muito solitária, de um Menino que sabe muita coisa, e de que saber é muito perigoso.

O estranho é que sei sem ter conhecido, penso que ainda nem foi posto em palavras; mais estranho ainda, o que invento pode mais tarde acontecer. Quem verdadeiramente dita as falas, quem comanda nesse palco?

Eu sou o narrador e personagem, eu escrevo o roteiro, sou eu quem salta entre os cenários e observa dos bastidores.

Mas às minhas costas sopra essa voz mais forte do que eu: o anjo que fia e tece e borda, e me prende nesse enredo. Não calculei bem os seus poderes, nisso me perdi.⁴

³ COLASANTI, Marina. A moça tecelã. In: LADEIRA, Julieta de Godoy (Org.). **Contos brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Moderna, 1991. p. 56-57.

⁴ LUFT, 2003a, p. 77.

Aqui a personagem não detém com exclusividade a responsabilidade sobre o seu destino, a sua história. Há outros fatores tão ou mais importantes interferindo, pelas fendas das entrelinhas, no desenrolar da narrativa. Quem será o anjo? Será o “anjo da morte” que focamos em ***A asa esquerda do anjo***? Ou serão as personagens que comprometem com suas escolhas mais íntimas o destino de toda uma família? Com certeza, temos muito mais perguntas que respostas nesse romance, o qual é repleto de simulacros. O fato é que a beleza circundante que percebemos na narrativa de Colasanti é desfeita no romance luftiano, e a passagem inexorável do tempo não permite que as escolhas errôneas sejam reformuladas. O Menino, desse modo, perde-se no vendaval da vida, pois já não consegue desfazer nem resolver os problemas que trazem dor ao seu íntimo. Talvez esse descontrole aconteça porque em nenhum momento ele segurou as rédeas do cavalo alado. Sua liberdade desconcertada transgrediu as fronteiras do possível, e as escolhas individuais de cada personagem, juntamente aos ventos desfavoráveis do mundo moderno, protagonizaram as diversas perdas que arrebataram os fios de sua vida, deixando-a sem direção.

Meu coração, vidro derretido. Nada descia até o estômago. Fingi beber leite enquanto tentava escutar dentro de mim o galope antecipado. [...]

Quando o carro se aproximava botei a mão neste meu peito magrinho: o coração pateava. Quem era esse que estava chegando para nós?

*(Esse eu não queria ter inventado. Esse personagem transbordava da minha fabricação.)*⁵ (Grifo da autora).

O culpado e a vítima, o violento e o inocente, o maldito e o abençoado, o criminoso e a testemunha, o hipócrita e o justiceiro, o abandonado e o reencontrado, todas essas vozes aladas estão em cada personagem, a começar pelo narrador, Menino e Anão, criança e adulto. Não há como unir os cacos desses seres que conhecemos ao longo da narrativa, pois eles já se misturaram com o pó da existência contemporânea dissoluta. “As ilusões não continham mais o tempo, e o costurado voltava a descoser”⁶, diz o narrador, utilizando-se da memória para refletir sobre a frágil teia familiar, prestes a desintegrar-se por completo. Cada capítulo nos leva, por meio da alma do narrador, à degradação completa do ser, fazendo-nos

⁵ LUFT, 2003a, p. 122-123.

⁶ Op. cit., p. 46.

refletir sobre as divagações de um estrangeiro em seu próprio ninho, que não encontra saída para a situação aterradora em que se encontra, mesmo que sua mão esteja também guiando o tear.

No primeiro capítulo, “História de Mãe e de Menino”, percebemos que estamos no final da narrativa – se é que há um final – ou, melhor, no início de uma outra etapa que se forma na existência do narrador, devorado pelas trágicas reviravoltas do cotidiano. Lúcido da realidade que tem pela frente, o que resta é reconstruir em sua memória, com as migalhas que ficaram pelo caminho, a sua identidade, que perpassa as fugazes relações pessoais.

Assim, ele começa a repensar sobre um vínculo que, mesmo já desmantelado, trouxe-lhe maior prazer e, por isso, provoca recordações ainda mais dolorosas. Ao reavaliar o passado problemático, enxerga em seu processo de criação erros transformados em conseqüências que destroem sua alma, como a solidão pela falta da mãe. Mesmo assim, não desiste de inventar sua vida, talvez porque realmente não possa parar:

Talvez ninguém seja culpado: meus cálculos podem ter dado errado, minhas manobras falharam, o devorado era o que devia ficar inteiro, e o sobrevivente foi aquele que deveria ter sido engolido.

Notando o desinteresse dela, disfarçado mas real, e do qual talvez nem ela se desse conta, pensei que se ficasse para sempre pequeno eu teria mais chances: o que resta a uma mãe senão cuidar do seu Menino?

Além do mais, sendo adulto eu perderia a minha perspectiva, as possibilidades de inventar se afunilariam e se fechariam as portas daqueles corredores⁷

A perda do contato com a mãe é irreparável, metaforizada pelo desajuste das funções de seu próprio corpo, que pára de crescer, mas não deixa de ficar a cada dia diferente. Essas estranhas mutações corpóreas podem ser vistas como símbolo do que faz parte de nossa intimidade e não podemos compreender na superficialidade. A pele oculta seu interior que cresce e dói, que tem o perigo de rachar, fender, explodir terrivelmente em todas as direções, sem que ninguém consiga juntar e refazer. É a fragmentação individual à flor da pele, em forma de tempestade interior:

O que vai ser de mim? Eu me pergunto isso todos os dias, uma porção de vezes. O que vai espirrar nas paredes, o que vai-se derramar no chão: a merda ou o sonho?

⁷ LUFT, 2003a, p. 15.

O tempo que rói e corrói precisa ser reinstaurado, quem conta histórias pode sobrepor muitas camadas de imaginário e real pois sabe que os limites são tênues, e poderosa a liberdade com todos os seus perigos.

(É isso que eu faço. Eu manejo as minhas criaturas, invento e desinvento, e faço acontecer.)⁸ (Grifo do autor).

Sozinho em sua incompletude, inicia uma narrativa desencontrada de reconstrução da sua história a partir daquela vivida por seus familiares. Não são apenas memórias, já que elas formam uma íntima colcha de retalhos, juntamente com devaneios, descobertas e questionamentos.

A Mãe, sufocada pela camuflada insegurança do Pai, vive momentos de repressão e tristeza, percebidas por aquele que a ama de modo tão peculiar: “Eu me pergunto se até o fim de sua vida ela vai querer isso que tem. Nunca mais a palavra alegria.”⁹ Mas ele já tem a chave da resposta em sua mão: “Meu Pai a iria perdê-la por prendê-la tanto”¹⁰. Apesar de a mulher conviver com a aflição interior, há alguns bons sentimentos que sobrevivem no âmago de seu ser em meio ao oco relacional. Entre eles estão o carinho que nutre pelo filho; a compaixão solidária que sente por sua mãe, vítima da insanidade mental; o ardor incontrolável pelo Outro que chega à casa, transformando a vida de todos sem um aviso prévio, sem uma decisão criadora do Menino:

Minha Mãe e o Moço concentravam-se no ardor deles que tudo contagiava, espalhando-se em uma estranha agitação na casa, no campo, nas pessoas que se viam diferentes. [...]

E eu, Menino doente, fora perdido de minha Mãe. E aquilo me doeu como se me furassem as tripas com uma faca de castrar, sete facas varando o meu peito ineficiente.

[...] para ele, mais sedutores que o vento, o mar e o cavalo, eram os olhos de minha Mãe.¹¹

Não podemos nos esquecer de que recebemos os fatos filtrados pela perspectiva do Menino, a qual é dotada de fantasia e intenções obscuras. Ao mesmo tempo em que sua recordação rememora a relação carinhosa com a mãe – sua fonte de amor e vitalidade – sombras pairam na família quando seu olhar volta-se ao Pai. Ele constitui uma barreira que impede o diálogo e o bom convívio entre todos, mas não é o único culpado, pois sua mãe torna-se cúmplice da situação que se instala na família. Não escapa aos olhos do narrador a insegurança do mesmo quanto à estabilidade de seu campo de domínio; a dificuldade de cultivar o afeto

⁸ Op. cit., p. 16.

⁹ LUFT, 2003a, p. 42.

¹⁰ Op. cit., p. 23.

¹¹ Op. cit., p. 126.

entre todos os membros da família; o desgosto por ter um filho “esquisito”, que fugiu de seu controle por fazer parte do diferente ilegítimo; a mágoa pela morte da primeira filha, Letícia; a falsidade moral que o leva a trair a esposa e a tomar posse dos bens da mesma. Tudo é observado minuciosamente pelo Menino, de um ângulo que somente este consegue captar. Por esse “ponto cego” as fraquezas do Pai são postas à mostra, tornando-se uma fácil presa àquele que se alimenta de sua solidão.

Eu sempre observo meu Pai aqui da minha perspectiva. Quando ele não percebe eu o encaro, erguendo um pouco a cabeça.

Agora há uma novidade. Ele finalmente se decidiu: trocou a venda por um olho de vidro, azul como o outro, igualzinho. Mas eu sei que com esse olho ele não pode me ver.¹²

Além de observar que o Pai não “enxerga” tão bem quanto ele as obscuridades da vida, avaliando tudo o que quer pelo único olho, pelo único ângulo, o do alto, o Menino percebe que sua cegueira é muito maior pelo fato de não querer mudar o modo de ver o mundo do que por ter aquele “olho falso”, que finge mas não vê. Também seus pés pequenos, singularmente delicados, podem representar a base fraca na qual ele se apóia sem ter consciência de que, a qualquer momento, pode cair e não mais conseguir se levantar.

Com isso, mais que um controlador, o Pai torna-se, com a ausência da Mãe, um estrangeiro na família, um exilado que, em seu desespero, curva-se às decisões da segunda filha, assim como curvara-se à morte da primeira, desfigurando a identidade que procurava manter inteira. “Meu Pai [...] vivia numa perspectiva de onde não se enxerga o essencial. [...] por arrogância, por cegueira ou por destino, meu Pai foi o mais que todos exilados.”¹³ A mensagem célebre e Exupéry, “Só se vê bem com o coração. O essencial é invisível aos olhos.”,¹⁴ resume com poeticidade a essência do romance: valorizar o essencial, que não é fugaz e somente pode ser visto com as lentes da interioridade. Todavia, mesmo vendo o invisível, o narrador-criador não escapa incólume de sua experiência literária. Não há vencedores. Há “perdas e ganhos” em cada escolha, em cada decisão tomada, que mudam para sempre o curso de nossas histórias.

Já de início o narrador situa o seu lugar na narrativa, ou melhor, seu não-lugar engendrado no suplemento, frente a um vazio social percebido nos espaços de sua

¹² LUFT, 2003a, p. 80.

¹³ Op. cit., p. 125.

¹⁴ SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O pequeno príncipe**. 27. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1984. p. 74.

própria casa. Segundo as idéias de Ecléa Bosi, o espaço que a criança vivencia “como o dos primitivos, é mítico, heterogêneo, habitado por influências mágicas. [...] Tudo é tão penetrado de afetos, móveis, cantos, portas e desvãos, que mudar é perder uma parte de si mesmo.”¹⁵ Porém, aqui não temos somente uma criança que narra. Temos um ser poliédrico e, por isso, misterioso. Nesse espaço que subverte o sagrado, o que lhe restam são os cantos, as sombras e os restos, as escadas e os corredores, o embaixo-escuro:

Não quero perder as minhas asas, por isso não vou crescer – apenas me desenrolar. Assim me infiltro em todas as fendas. Assim caibo em toda parte e ninguém desconfia de mim.[...]

Esse é o meu divertimento. Eu gosto do embaixo, do debaixo, do escuro. Meu lugar é onde se represa o tempo e a minha vontade se exerce.¹⁶

No segundo capítulo, “História de Pai e Mãe”, amplia-se a problematização do relacionamento conjugal. Como observador, em um “ponto cego” para os familiares, ele vê o que as aparências encobrem na vida dos pais. Há uma Mãe dominada pelo marido, infeliz e acomodada, sem perspectivas de mudança. Há um Pai ausente, inseguro, infiel, que tenta padronizar a família pelos seus moldes. Há também uma avó, a mãe de sua Mãe, que voa alto com as asas da loucura. Uma pessoa que se prendia em padrões de beleza para tentar inutilmente fugir da força do tempo; contudo, liberta-se dessa realidade com auxílio da insanidade, pousando em um labirinto de fantasias que preenchem o vazio formado em sua alma devido à não-aceitação da velhice:

Várias vezes repetiu:

Os grilos, como estão cantando hoje!

E dirigia-se a umas pessoas que não estavam ali. Ou, estavam e só ela via? Não tive receio: eu conheço bem essa vida que se remexe e murmura no invisível.

Talvez o universo de Vovó agora seja um esconderijo de ar, um mundo aéreo onde ela, menina feliz, não precisa dizer nem sim, nem não. Deixou de sofrer.

Seu círculo estava fechado, ela vencera o tempo: a loucura fizera mais bem do que todas as dietas, cirurgias e plásticas.¹⁷

¹⁵ BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 436.

¹⁶ LUFT, 2003a, p. 32.

¹⁷ Op. cit., p. 51.

Há uma irmã supervalorizada em detrimento do irmão, que fica pelos cantos, causando um desequilíbrio nos enlances afetivos. Ela é a concentração de sentimentos represados no pai com a morte de Letícia, a primeira filha. “... só lhe restou essa, e todo amor e a culpa e o medo se concentraram nela, para seu bem, para seu mal.”¹⁸ Ao debruçar seu olhar oblíquo sobre as personagens, o Menino percebe as fraquezas de seu mundo, enredando-se nele, mas mesmo assim dizendo “não” ao que fere a alma humana. Acima de tudo, temos aqui uma vida fraudada por múltiplas incompreensões, as quais distanciam quem deveria estar cada vez mais próximo.

No terceiro capítulo, “História de Menino sozinho”, destaca-se a retribuição de carinhos e, principalmente, de desamores entre as pessoas. O cordão umbilical afetivo do Menino é ainda muito preso à figura materna, que atua como sua protetora. O “crescimento” exterior cede espaço ao interior, fazendo com que seu corpo desobedeça aos conceitos de “normalidade” e entre em colapso estrutural.

O Menino faz descobertas quando toma conhecimento do passado, do presente e do futuro. Em relação ao passado, analisa a história do tio, repleta de mortes e de alguns dolorosos renascimentos. Nessa personagem, o narrador enxerga alguém que luta contra as sombras de um caminho, almejando um futuro de reconstrução íntima. “O meu tio nada nas águas de duas mortes: dessa viagem não se volta inteiro.”¹⁹

Quanto ao seu presente, ele remói a solidão da Mãe, que também lhe traz sofrimento, e observa a base fraca na qual o pai vive, sem um alicerce moral e afetivo, tornando-o ainda mais vulnerável. “No resto ele é meio tosco sobre esse pedestal precário: é como se não tivessem acabado de fazer a escultura.”²⁰ Já em relação ao futuro, questiona o que será dele em um amanhã de perigosas possibilidades. Não encontrando respostas, decide estagnar-se no hoje. Suas reflexões sobre si e o mundo no qual vive são também indagações sobre a criação literária, o mundo imaginário e o real, brincando inconseqüentemente com seus poderes aparentemente ilimitados de narrador-criador da história.

No quarto capítulo, “História do vento do mar”, é desenvolvida uma grande simbologia da obra, metáfora das lembranças que vão e vêm; daquilo que não se

¹⁸ LUFT, 2003a, p. 60.

¹⁹ Op. cit., p. 99.

²⁰ Op. cit., p. 89.

compreende, mas se sente; do que se situa nos campos da indefinição e dialoga sem palavras com o narrador. O vento de um mar distante, um mar de memórias, está presente nos pensamentos do Menino, juntamente com o cavalo alado, que livremente voa através do vento, como a mente do Menino. Símbolos que não se explicam e que muito carregam de significado.

O narrador recorda as desventuras de seu tio, o único – além da menina morta, Letícia, a alegria que partiu – que recebe nome. Sua identidade revelada destaca-se em meio aos seres sem nome que ali (sobre)vivem, fazendo-nos repensar sobre a face oculta de todos os que sofrem o apagamento da personalidade. Eles, ao usarem máscaras, escondem o que verdadeiramente são. Tio Fernando tem seu nome descortinado por preservar sua própria face interior, sem se preocupar em revelar ao Menino o que sente e guarda na memória. Suas dores tocam o cerne do Menino, que dele se aproxima e com ele compartilha momentos de sinceridade. É ele quem fala ao menino sobre o “vento do mar”, tragador de lembranças que existem além do tempo.

No último capítulo, “História de Mãe e Moço”, o Menino – que se transforma paulatinamente em Anão – tem suas energias físicas cada vez mais debilitadas, como se uma vida interna absorvesse a externa. O cavalo alado de sua imaginação fica sem as rédeas, pois o narrador perde o controle de suas criações, as quais seguem rumos não vislumbrados por ele. O Intruso instala-se em sua casa como namorado da irmã, provocando ventania no âmago da Mãe. Com isso, ela se esquece do Menino, que, além de solitário, fica desprotegido. O Moço e, logo depois, a Mãe desaparecem de sua vida, sem que ele nada possa fazer como criador: “As engrenagens que pus em movimento assumiram o seu ritmo fora do meu controle e compreensão.”²¹

Não somente ele, mas o pai “poderoso” fica sem controle da vida familiar. Não coordena mais a filha preferida e perde sua esposa, que vai embora ao encontro de algo ou alguém – talvez da Alegria perdida. Em meio à cegueira de cada indivíduo, resta um Menino cuidado por suas Tias, alheias aos problemas existentes. Um Menino que se desfaz como o homem de **A moça tecelã**, mas pelas próprias mãos. Um Menino que narra muitas vidas em uma história, mas não consegue mudar a sua.

²¹ LUFT, 2003a, p. 140.

E o que é o tempo em *O ponto cego*, senão um aglomerado de fagulhas desordenadas em um espaço vazio? O tempo é, talvez, o elemento mais mutável da narrativa, remexendo presente, passado e futuro. Mesmo havendo memórias acerca do passado, nem sempre elas são descritas como se fossem realmente lembranças, misturando em si o tempo presente. Isso ele deixa claro desde o início, quando apresenta o conteúdo de sua narrativa, fazendo questão de alertar o quanto sua perspectiva é pouco confiável:

Algumas das coisas que vou contar aqui eu vi e vivi; de muitas suspeitei, apanhei soltas no ar, meu coração as escutava soprando nas frestas. Outras, ainda, as pessoas revelaram sem saber. [...]

Eu simplesmente fui reunindo mentiras e testemunhos: pois o que passou e o que está por vir e o que jamais aconteceu, paira no ar como a voz do mar continua depois que o fundo de areia se transformou num perfumado capim, riachos e cavalos, e pessoas com seus destinos desde sempre escritos.²²

A voz do tempo é a voz do mar. E seu eco é trazido pelo vento das lembranças, mesmo daquelas que recordam o que ainda não ocorreu. Essa cisão temporal subverte qualquer delimitação cronológica e racional, fragmentando ainda mais a narrativa. Também nesse trecho observamos que o narrador coloca o destino atemporal como causador dos fatos ocorridos com as pessoas. Contudo, ao longo do livro, contraditoriamente, percebemos que o que elas são, adquirem ou perdem na vida decorre muito mais de suas escolhas e falhas, de suas decisões e culpas do que de um suposto destino.

Para retomarmos a mobilidade temporal, temos alguns exemplos de diferentes cenas que vão e voltam na memória desconexa do Menino, como se elas fossem estilhaçadas, misturadas entre si e revistas, fragmento por fragmento, desordenadamente – ou seja, como se formassem um verdadeiro mosaico. O aparecimento do Moço, narrado detalhadamente ao final da história, reaparece em outros momentos anteriores da narrativa: “[...] um dia um visitante montou no cavalo do tempo e galopou – e ficou desaparecido.”²³

Outro exemplo é quanto à atitude inesperada da mãe ao final do livro – que desencadeia um irreparável prejuízo afetivo no Menino –, pincelada ao longo da história, como se fizesse parte de um futuro próximo, já conhecido. “Quando minha

²² LUFT, 2003a, p. 17-18.

²³ Op. cit., p. 31.

Mãe me deixasse de fora, acuado por muitos tormentos eu subiria até meu quarto e tiraria de baixo da cama a caixa com meus bichos.”²⁴ Há vários outros exemplos dessa dinâmica, todos dissecados na consciência do narrador.

Para Ecléa Bosi, a memória tem uma importante função no processo psicológico, liberando milhares de pormenores provenientes da experiência passada:

A memória permite a relação do corpo presente com o passado, e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece com força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora.²⁵

É nessa liberdade memorialística que o enredo se dispersa – desgovernando a lógica do “início, meio e fim”. O futuro tem maior incidência, se relembrarmos as obras analisadas nos capítulos anteriores, mas é tratado como o mais perigoso elemento da trindade temporal devido ao desconhecido que consigo viaja: “Quem eu tenho de amar pode querer meu mal.”²⁶ Mesmo não sabendo controlar o tempo, ele tem noção de suas forças. É um bicho-da-seda esfomeado que devora tudo aos poucos, “uma lesma gorda e úmida grudada à alma”²⁷, é aquele que roça seu bafo na pele do Menino. É o mesmo tempo que luta contra o narrador.

A falta de identidade, mascarada pela superficialidade, torna os familiares antagonistas das próprias vidas. Conhecemos o percurso de cada indivíduo através do espaço predominante no romance: a mente daquele que está na “periferia dos acontecimentos”, universo em cuja amplitude flutuam desordenadamente questionamentos, percepções múltiplas, verdades contraditórias.

De acordo com a concepção de Norman Friedman, podemos relacionar o Menino ao narrador protagonista e ao narrador-testemunha (“I” as witness), já que, mesmo sendo o ponto-chave do enredo, sua posição é marginalizada, descentralizada. Lígia Chiappini explica a categoria de narrador-testemunha:

²⁴ Op. cit., p. 106.

²⁵ BOSI, 1994, p. 46-47.

²⁶ LUFT, 2003a, p. 66.

²⁷ Op. cit., p. 49.

Ele narra em primeira pessoa, mas é um “eu” já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. *Testemunha*, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal.

No caso do “eu” como testemunha, o ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado. Como personagem secundária, ele narra da periferia dos acontecimentos, não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros (...).²⁸

É claro que, mesmo estando deslocado no meio familiar, é ele quem protagoniza a história. Por isso, não participa da vida familiar e dos laços afetivos, mas inclui-se no lugar que ele próprio criou para si. Podemos, assim, dizer que, no âmbito da narrativa, é ele o narrador-protagonista; contudo, no âmbito das relações sociais, não passa de uma mera testemunha da dissolução de sua família, à margem da história.

O narrador dialoga com seus segredos através do monólogo interior. Esse recurso de expressão da interioridade é utilizado para ouvirmos os pensamentos do Menino, suas recordações passadas, suas dúvidas e profecias sobre o futuro da família. Ao longo da narrativa, temos frases entre parênteses, as quais podem ser vistas como divagações ainda mais ocultas, segredos a mais nas entrelinhas de suas perversas invenções. Carregadas de significados, elas são chaves preciosas para compreendermos o que se passa na atmosfera espiritual do narrador. Elas nos dão a certeza de que nele não vive apenas uma criança, mas um ser ainda mais complexo, descoberto em parte através do monólogo. Segundo Brait, “o monólogo interior é o recurso de caracterização de personagem que vai mais longe na tentativa de expressão da interioridade.”²⁹

Mas quem será então o protagonista dessa história desconexa? Nenhuma personagem familiar tem função de tão grande destaque na história a ponto de ser chamado “protagonista”. Também não há um antagonista exclusivo, pois cada um tem responsabilidade sobre suas derrotas interiores, que se destacam ao longo da narrativa, em detrimento do factual. Na verdade, não há espaços para um fechamento da obra em uma personagem, já que a complexa fragmentação das mesmas favorece a pluralidade também fragmentária da obra.

²⁸ LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 8. ed. São Paulo: Ática, 1997. p. 37-38.

²⁹ BRAIT, Beth. *A personagem*. 7. ed. São Paulo: Ática: 2004. p. 62.

As palavras de Antonio Candido sobre a personagem da ficção romanesca relacionam-se ao tratamento dado por Lya Luft a suas criações, que extrapolam seu domínio literário. Para ele, o romance moderno explorou as personagens “como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério”³⁰.

Candido admite a formação de seres misteriosos e inesperados na literatura moderna, que carecem de coerência e sugerem o desvendamento das aparências no homem e na sociedade. A superação de um esquema fixo ampliou a complexidade dos seres, muitos sem uma geografia interna precisa. Abriram-se, com isso, possibilidades de conhecimento mais completo acerca das nossas relações com as pessoas e a realidade, mesmo que saibamos o quanto o “*Homo fictus*” é diverso do “*Homo sapiens*”, já que obedece leis próprias. Desde o início do século, com Proust, Joyce, Kafka e outros escritores igualmente importantes, são resgatadas as relações humanas e sua problemática, incluindo aí a incomunicabilidade que gera aparências e frivolidades. Uma das formas de mostrar esses conflitos é transpondo-os para a estrutura intrínseca do romance:

[...] o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma oposição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro.³¹

As múltiplas possibilidades interpretativas que se abrem ao lermos e analisarmos um romance como ***O ponto cego***, mesmo que seja apenas no âmbito das relações humanas ali instaladas e expressas através do monólogo interior, conduzem-no ao que Umberto Eco chama de “obra aberta”. O mundo interior, infinito e absurdo, vivificado na mente do Menino – que por si só não é uno, pois tem em seu ser personalidades várias, atitudes contraditórias e sentimentos ambíguos – conduz-nos ao movimento da obra, a sua abertura a “uma multiplicidade de

³⁰ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. ***A personagem de ficção***. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 60.

³¹ CANDIDO, 2002, p. 58.

intervenções pessoais”, a uma estrutura incompleta, “*a acabar*”³²(Grifo do autor). Essa incompletude literária vai ao encontro da humana, observada na forma como o narrador percebe a si mesmo: “Assim sou eu, sempre dos lados e nos cantos. Eu me infiltro, eu me insinuo, eu atraio aquilo que não foi terminado, o que não acabou. Eu sou o que era antes, e agora posso vir depois de todos.”³³ Por meio de sua visão prismática, dispersiva, podemos entender o Menino como uma personificação da vida - multifacetada, paradoxal, que comporta em sua essência a própria morte - ou até mesmo da arte “*plurívoca*” um valor contemporâneo analisado por Eco:

Este valor que a arte contemporânea procura intencionalmente, aquele que se tentou identificar em Joyce, é o mesmo que procura realizar a música serial, libertando a audiência dos trilhos obrigatórios da tonalidade e multiplicando os parâmetros com que organizar e degustar o material sonoro; é o que busca a pintura informal quando tenta propor não mais uma, mas várias direções de leitura de um quadro; é ao que visa o romance quando não nos conta mais uma única história e um único enredo, mas procura endereçar-nos, num só livro, à individuação de mais histórias e enredos.³⁴

Temos, então, nessa busca desenfreada de que nos fala Eco, a pulverização do enredo no romance, que, de acordo com Mesquita, ocorre “na medida em que se desestruturam as categorias de tempo e de espaço”³⁵. O espaço da pluralidade ficcional embrica-se à descategorização do tempo, avesso à qualquer regra que molde a sua ilogicidade à ação da cronologia. A plurivocidade de ***O ponto cego*** é ainda maior pela valorização do pormenor, que concede à narrativa um modo peculiar de representar a realidade. Um sujeito narra formando um mosaico de detalhes registrados em sua memória, peças de um quebra-cabeça desuniforme. Auerbach, quando se refere ao romance moderno, diz que “muitas personagens, ou muitos fragmentos de acontecimentos são articulados por vezes frouxamente de tal forma que o leitor não consegue segurar constantemente qualquer fio condutor determinado.” Há assim a reconstrução “a partir de uma série de farrapos de acontecimentos, com personagens constantemente mutantes, por vezes reaparecidas”³⁶. O detalhamento recortado pelas mãos criadoras do Menino

³² ECO, Umberto. ***Obra aberta***. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 62.

³³ LUFT, 2003a, p. 91.

³⁴ ECO, 2003, p. 92.

³⁵ MESQUITA, Samira Nahid de. ***O enredo***. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003. p. 45.

³⁶ AUERBACH, Erich. ***Mimesis***. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 491.

privilegia seres, cenas e sentimentos familiares significativos em sua individualidade, que serão remóidos em sua alma.

Antonio Candido observa na obra proustiana a valorização do detalhe em relação à descrição da mudança incessante de seres, relações e coisas no fluxo temporal. A singularidade do escritor reside no sentido que ele dá ao pormenor, através da reflexão sobre o que é aparentemente insignificante. A forma como o detalhe se integra em um contexto profundo de relações é permeada pelas metáforas, as quais conduzem o leitor à analogia. Para o crítico, a romanesca de Proust conduz-nos a uma diversidade de olhares aos dissolutos fragmentos da memória, tornando ainda mais relativas as distinções temporais e a realidade no isolamento do indivíduo:

A arte do narrador (Proust) pretende descrever de muitas maneiras, recomeçar de vários ângulos, ver o objeto ou a pessoa de vários modos, em vários níveis, lugares e momentos, só aceitando a impressão como índice ou sinal. É uma visão dinâmica e poliédrica [...]

O escritor procura recuperar a poeira das recordações porque a memória, permitindo remontar ao passado, mostra, meio contraditoriamente, que o que passa só ganha significado ao desvendar o que permanece; e este permite refluir sobre o pormenor transitório, o particular relativo, para compreendê-los.³⁷

Essa variedade de impressões e recomeços promove, no livro de Lya Luft, a visão dinâmica de tudo o que é remexido pela memória. O narrador submete-se a uma busca desenfreada, visando à compreensão do mundo que o rodeia por meio de sua individualidade. Passado e presente fundem-se em meio a dores e decepções, comprometendo o futuro harmônico sonhado. Assim como os espaços, o enredo e as personagens não assumem contornos fixos, reformulando-se constantemente.

Como exemplo da visão minuciosa do Menino, temos algumas situações por ele descritas, que promovem a reflexão sobre o que morre e o que permanece em sua vida, a qual é permeada pela relatividade de sentimentos e conflitos. Entre elas está o momento em que recorda o segredo do pai:

Ele tem seu segredo, eu vi: meu Pai botava a mão nos peitos da cozinheira, eu estava no meu esconderijo debaixo da escada espiando o mundo pela minha fresta. Ele não sabia que alguém estava olhando, veio por trás, segurou pela cintura, a outra mão em cima do peito. [...]

³⁷ CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 126-127.

Fiquei inquieto, com um pouco de nojo, curiosidade e aflição.
Será que minha Mãe sabe disso? Será que ele faz a mesma coisa com ela? Será por isso que às vezes parece tão pálida e cansada, ou seus olhos choraram?³⁸

A cena serve de limiar para as divagações do narrador a respeito de si e do futuro, bem como da conduta moral do próprio pai, que procura ser o centro da família, mas, ao contrário, não favorece a harmonia, pois se torna um mundo de falsidade e de desintegração dos afetos. Além disso, as recordações da doce relação com a Mãe provocam temores no Menino, dependente de um elo que pode se perder com as modificações ocorridas ao longo do tempo.

A Mãe que me seguia com seu amor e me perseguia com seus cuidados, sempre que tinha tempo jogava comigo o jogo de esconder. Aqueles eram os meus momentos mais felizes: ficava provado o quanto ela precisava de mim. [...]

Para mim teria bastado. Mas não sei se bastava para ela.

A Mãe que me validava ainda não se descobrira. A Mãe que confirmava o lugar de todos nós não sabia de si. Eu era um menino inventado por sua Mãe? [...]

Mais tarde, levada na maré dos olhares de quem mesmo não estando a seu lado estava dentro dela – mais que filho – desistiria inteiramente de mim?³⁹

Várias outras cenas cotidianas remetem ao que passa e ao que fica sendo continuamente trazido ao presente pela memória, na tentativa de que a vida seja retomada para preencher os vazios existentes nas personagens. Entre elas, estão pequenos momentos que geram as considerações feitas pelo narrador a respeito das mortes ocorridas na família. Uma visita ao cemitério ou uma simples fotografia escondida na gaveta não apenas relembram a morte da irmã do narrador, mas revigoram suas reflexões, que sobrevoam as angústias humanas, penetrando nos territórios da morte e do silêncio. “Quero conhecer essa menina, quero conversar com a alegria que meus pais perderam.”⁴⁰ Uma pescaria com Tio Fernando ou simples pedras escorregadias no fundo do rio remontam pedaços de sombras que pairam sobre a morte não apenas de duas pessoas em um dia trágico, mas de toda uma família, agonizante em seus relacionamentos por um tempo que a corrói. “Não adianta correr nem se debater, pois o tempo come as beiradas da gente, corta e

³⁸ LUFT, 2003a, p. 90.

³⁹ LUFT, 2003a, p. 30.

⁴⁰ Op. cit., p. 26.

recorta e rói, cobre e recobre, e nos encerra em seu oval perfeito – e como os mortos, hibernamos.”⁴¹

Há também, além dos pormenores mencionados, diversos elementos metafóricos disseminados pelo romance, manipulados e recriados pelo narrador. Recorrentes em seus romances anteriores, as metáforas contribuem do início ao fim à compreensão das misteriosas vidas cotidianas. Um cavalo alado acompanha o menino em seu percurso narrativo, aparecendo e desaparecendo de sua vista. Desvendar seu mistério será o mesmo que descobrir o que buscam os homens no cavalgar da vida? “Um vento, o vento.” É o “vento do mar”, que vai e volta impetuosamente, calando os que o escutam, trazendo consigo todas as lembranças individuais e coletivas, que atravessam os tempos libertos na mente do narrador: “E quando soprasse o vento, aquele vento, um grande cavalo cor-de-mel, um cavalo mágico – que eu já vi algumas vezes – carregaria tudo em suas asas para dentro do sossegado infinito.”⁴²

Muito da obra luftiana é simbólico, não é completamente explicado nem submetido a uma interpretação unívoca. Um riacho, o mar, um espelho, janelas e portas que se abrem ou fecham, cantos e corredores, ou a própria casa, campos e pedras, um anão, olhos que enxergam – ou não – o invisível, bichos-da-seda, entre outros elementos, conduzem-nos ao mistério da vida e à diversidade de sentidos que podemos dar a ela, mesmo sendo estes contraditórios. Os vermes citados, por exemplo, dados ao Menino pelo tio em uma caixa de papelão, devoram as folhas como o tempo devora a vida, roendo-a sem parar; são o grotesco de nossas contradições mais profundas: “o feio contendo o belo, o nojento prometendo a delicadeza toda”⁴³; representam os segredos enclausurados, tecendo renovação e morte; são seres aprisionados em sua sina, fabricando o futuro de suas próprias entranhas; são o desejo do Menino de recomeçar a história, sair de sua pele, encasular-se, nascer mais uma vez. Por isso são vários, tais como são seus significados.

Ao revirar o passado e centrar-se em pormenores cotidianos, o Menino prefere fatos e pessoas que possam desencadear momentos de auto-análise e descobertas íntimas, diferentemente das revelações epifânicas encontradas, por

⁴¹ Op. cit., p. 106.

⁴² LUFT, 2003a, p. 104-105.

⁴³ Op. cit., p. 106.

exemplo, em obras de Virginia Woolf e Clarice Lispector. A epifania parte de um detalhe cotidiano percebido pela personagem, que provoca uma grande transformação interior. Já em **O ponto cego**, inúmeras situações diárias, momentos selecionados pela memória, ocasionam buscas reflexivas na personagem que narra. São expressas no romance partículas de uma suposta e relativa “realidade”. Segundo Anatol Rosenfeld, o desmantelamento da ordem e a proximidade do “eu” são característicos do romance moderno:

A enfocação microscópica aplicada à vida psíquica teve efeitos semelhantes à visão de um inseto debaixo da lente do microscópio. Não o conhecemos mais como tal, pois, eliminada a *distância*, focalizamos apenas uma parcela dele, imensamente ampliada. Da mesma forma se desfaz a personagem nítida, de contornos firmes e claros, tão típica do romance convencional. Devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos perde-se a noção da personalidade total e do seu “caráter”, que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em seqüência causal, através de um tempo de cronologia coerente. Há, portanto, plena interdependência entre dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade.⁴⁴

A experiência individual pouco distanciada expõe a incompletude do ser. Juntamente à aproximação do foco narrativo, dissolvem-se as estruturas do romance, seus padrões de verdade e as próprias personagens, não mais visualizadas por inteiro, mas sim por ângulos, como aquele pelo qual o Menino vê a “sua” realidade.

O desmascaramento dos elementos que regem a estrutura do romance tradicional desordena o feixe de lembranças e repercute, conforme Rosenfeld, no desmascaramento do ser humano. “Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros.”⁴⁵ Máscaras não faltam no romance de Lya. Uma a uma vão sendo atirados ao vento os disfarces descortinadores da essência – geralmente vazia, formando vácuos inesperados – das personagens, a começar pelas do Menino, que muitas vezes dissimula para conseguir a atenção que deseja ou para não expor suas fraquezas: “Não posso mostrar fraqueza ou vou ser moído e esfarelado. Preciso disfarçar que me sinto tão cansado.”⁴⁶

⁴⁴ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In.: _____ *Texto/contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 85.

⁴⁵ ROSENFELD, 1996, p. 85.

⁴⁶ LUFT, 2003a, p. 83.

Outro exemplo, ainda mais expressivo, é o da Mãe, que consegue retirar as máscaras e (re)significar a vida. Dia a dia usa as máscaras da boa esposa e da boa mãe, escondendo, na neblina opaca de seu ser interior, uma pessoa entristecida, marcada por feridas causadas pela falta de relacionamentos verdadeiros. Sua aparência serena esconde um furacão de paixões pelo desconhecido depois que conhece o visitante. Ao perceber o quanto a vida sem sentido que leva pode mudar, o quanto ainda pode ser feliz e reescrever seu futuro, caem as máscaras: “(...) minha Mãe com audácia e dor se buscou e se achou, e se recusou a continuar pagando o injusto preço. Ela foi viver a sua história.”⁴⁷

Quem fica ainda mais desorientado com o “renascer” da Mãe é o Menino. Ele, entretanto, não se desfaz totalmente, restando a insegurança de quem não comanda mais nem seu próprio mundo, pois o universo individual quase mágico ao qual pertence depende diretamente das relações familiares, do convívio social. Talvez por estar próximo demais do mundo narrado, ou melhor, dentro dele, sua visão comportou somente pedaços do mesmo, não conseguindo abranger seus contornos, se é que existiam. De acordo com Simone Sampaio Silva, o olhar sagaz do menino, não adestrado nem conformado com a realidade limitadora na qual está inserido, proporciona-lhe um conhecimento aprofundado dos perigos que permeiam as máscaras humanas:

Como manter-se seguro após ter observado as máscaras que cobrem cada face e a camada subterrânea de cada relação humana? Haveria saída para quem vê o mundo pelas frestas, pelas beiradas, negando-se a ser mais uma peça em um jogo de máscaras? O narrador-menino projeta o seu olhar para o espaço das relações familiares, expondo os fios que compõem essa teia e rejeitando sua própria posição nesse “jogo muito perigoso”. Julgando-se seguro e forte em um espaço imaginário, de onde observa os personagens e histórias que compõem sua vida, o menino vai captando evidências do mundo e elaborando suas representações a partir de uma perspectiva bastante peculiar.⁴⁸

O Menino observa as máscaras, ciente de que também tem as suas. Rejeita sua posição, mas se considera o próprio criador de sua história: “Assim eu inventei, assim eu decretei, assim é.”⁴⁹ Julga-se seguro e forte, mas o próprio corpo é símbolo

⁴⁷ Op. cit., p. 142.

⁴⁸ SILVA, Simone Sampaio. Nas fronteiras do inteligível: O Ponto Cego delineando um novo traço na ficção de Lya Luft. In: **Mulheres e literatura** (revista virtual). v. 6, Rio de Janeiro: 2001. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/volume6/64_simone.html>. Acesso em: 14out. 2004.

⁴⁹ LUFT, 2003a, p. 9.

de suas fraquezas, já que não mais comporta sua imensidão interior, temendo explodir, rasgar-se. Com essa dificuldade de adaptar-se a si e ao mundo, torna-se grotesco, quase inumano, bestial. O grotesco, de acordo com as palavras de Rosenfeld, é a expressão do caos que faz do homem apenas ruínas. O mundo caótico, por sua vez, tem suas origens na figura humana que se desumaniza, estabelecendo um jogo paradoxal. Muito presente na literatura luftiana, o ápice da literatura grotesca paira em Kafka, em seu modo de apresentar-nos o homem às voltas do absurdo. Inspirado em Schopenhauer, o crítico diz que a ordem, na arte moderna,

[...] é apenas aparente, no fundo reina o caos. Reais, verdadeiros são as ruínas e os esgares atrozes. Agitamo-nos num mundo de aparências, de máscaras, num mundo que é “representação”. No fundo [...] somos bonecos estrebuchando, com trejeitos grotescos, nas cordas manipuladas pela vontade cega e inconsciente; palhaços a se equilibrarem, aos tropeços, no circo do Ser absurdo. Na falência de todos os sentidos e valores, resta só um sentido: o salto mortal para o Nada.⁵⁰

Há imagens e cenas grotescas em ***O ponto cego***, assim como em outros romances, mas aqui elas são recriadas pelo próprio narrador. Em ***As parceiras***, a anã-demente Sibila também brincava com seus vermes fabricantes de seda, figura de horror para Anelise; em ***A asa esquerda do anjo***, um verme sem identidade remexe-se nas entranhas de Gisela, sendo posteriormente expelido por ela em uma cena de lucidez e alucinação; em ***O quarto fechado***, o corpo imenso de Ella definha ao longo de anos em uma cama, excretando grunhidos, odores e excrementos; em ***Exílio***, volta o Anão sarcástico, Gnomo, mas há também o Menino débil, uma criatura espantosa para a narradora, que dela se afasta, mas não de suas próprias criaturas; em ***A sentinela***, a cabeça decepada do pai de Nora ainda aparece, em sua memória, no jardim da casa.

Em ***O ponto cego***, o corpo do narrador – Anão, Gnomo – parece ser o aspecto de maior incidência do grotesco. Ele se recusa a seguir seu curso normal, provocando estranhamento e repugnância. Está em transformação constante, como se um ser vivo em metamorfose quisesse sair de seu interior. É criança – narra entre sete e oito anos – mas seus pensamentos vão além do universo infantil: “Sei que

⁵⁰ ROSENFELD, Anatol. A visão grotesca. In: _____ ***Texto/Contexto I***. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 66.

está chegando a hora, alguma hora: porque já não sou criança por dentro. Vou me abrir como uma fruta podre, a pele rachando.”⁵¹

Sente dores em seu corpo, a pele racha, não cresce mais, mesmo com remédios e vitaminas. Sua visão ofusca-se depois que a mãe vai embora. Sente um repuxar que causa dor em seus ossos. Os cabelos ficam mais ralos e os cílios parecem estar caindo, tornando-o, em sua opinião, cada vez mais parecido com os vermes que vivem na caixa. Sofre “na carne o desconexo e o desencontrado”⁵². Contudo, ele não é uma vítima do destino. Quem lhe deu a sentença foram suas próprias escolhas, é um indivíduo que resulta do que decidiu ao longo da vida e do que talvez não conseguiu prever, como o desequilíbrio de seu tempo:

Mas a verdade é que em algum momento meu passo falhou; se tive dons eu os confundi, apertei botões errados, desestruturei o que pretendia construir.

Eu, que me julguei único dono dos segredos, senhor da pedra de onde o diabo se mira e ri sozinho, eu, que alforriei minha Mãe para que ela finalmente tivesse a sua vida – eu não fiz parte dessa sua escolha: isso eu não soube prever.

Perdi o controle sobre minhas histórias, como se agora elas me inventassem, mas competentes do que eu.

Também não pude prever o desequilíbrio do tempo no meu relógio, os ponteiros girando ao contrário ou mais depressa, para lá, para cá. Nem consegui calcular os preços que todos pagaríamos, porque a gente sempre tem de pagar por suas escolhas ou maquinações.⁵³

Além do corpo, o grotesco manifesta-se em atitudes e estranhezas do Menino, que causam repulsa por saírem dos limites da “normalidade”. Para Maria Osana de Medeiros Costa, “as imagens grotescas têm, na obra de Lya Luft, uma função satírica e de contraste das mais singulares.”⁵⁴ Satírica porque deformam e denunciam aspectos da vida humana; de contraste porque trazem consigo o que choca por ser diferente, bizarro. Seu divertimento é, quando vai pescar, rasgar minhocas em duas partes, deixando escorrer o suco de suas vidas; criar seus bichos-da-seda, observando o modo como se remexem provocando nojo nos familiares; decapitar os pintinhos com as mãos para pavor de sua Mãe. Cenas que se contorcem no vendaval de mutilações pelas quais passam os indivíduos no romance:

⁵¹ LUFT, 2003a, p. 117.

⁵² Op. cit., p. 77.

⁵³ LUFT, 2003a, p. 139.

⁵⁴ COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablume, 1996. p. 20.

Meu Pai destruiu as lembranças da filhinha morta. Meu tio quebrou objetos e a ilusão.

Eu não posso fazer violências dessas: eu sou pequeno. Mas no sítio gosto de brincar com os pintinhos. E de arrancar a cabecinha deles, num único puxão. Boto as cabeças enfileiradas ao lado do que sobrou deles.⁵⁵

A intertextualidade é também um aspecto riquíssimo no romance. O contato de ***O ponto cego*** com livros já publicados por outros autores estabelece entre eles uma corrente de vida interdependente, que vai além da individualidade estética do romance. Podemos relacionar, por exemplo, o Menino com o anão Oskar, personagem do primeiro romance do escritor alemão Günter Grass, intitulado ***O tambor*** (1959). Assim como no romance da escritora gaúcha, essa narrativa retoma a desagregação individual frente a sistemas sociais desprovidos de significação, por meio de uma personagem que não se integra no meio em que vive, negando-se igualmente a crescer.

Também o romance ***A hora da estrela***, de Clarice Lispector, conserva interligações possíveis com ***O ponto cego***. O desajuste de Macabéa com seu mundo, as infelicidades que circundam a vida da personagem e a posição inferior ocupada por ela fazem com que a nordestina olhe a vida através de um “ponto cego”, aproximando-se do ângulo oblíquo pelo qual o Menino vê a realidade. Há, porém, em ambas as produções, grandes distinções, como as que percebemos, por exemplo, no papel do narrador e no lugar social ocupado pelas personagens.

São pequenos detalhes que fluem no desenrolar dos monólogos e das cenas, deixando nas entrelinhas fios que podem ser – ou não – puxados. São deixados assim pela autora pontos em comum, tal como o vento que deixa pelas fendas da calçada a poeira de outros tempos, remexendo-a por vezes com sua força oscilante para que, de novo, trilhe um caminho desconhecido e pouse quase que imperceptivelmente em outra fissura da obra. Segundo Laurent Jenny, o dialogismo proposto por Bakhtin e reformulado por Kristeva remete-nos a uma rede de diálogos existente entre uma ou mais obras, conferindo ao texto significados vinculados a inúmeros outros textos e contextos. A intertextualidade é “não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos.”⁵⁶

⁵⁵ LUFT, 2003a, p. 111.

⁵⁶ JENNY, Laurent. A estratégia da forma. ***Poétique***: Revista de teoria e análise literárias: Intertextualidades. Coimbra: Almedina, p. 5-49, 1979. p.14.

Elementos mitológicos possibilitam também o cruzamento dos textos de Lya com os que vislumbramos na mitologia grega, tão repleta de enigmas e mistérios. Labirintos, “monstros” e cavalos são apenas alguns exemplos. Esse processo intertextual infinito faz do texto “um mosaico de citações e transformação de outros textos, consciente ou inconscientemente aproveitados pelo escritor.”⁵⁷

Além do contato intertextual, percebemos a intratextualidade no romance. Personagens e símbolos literários de outras obras da autora divagam como almas na narrativa, movimentando-se em nuvens de pensamentos. A casa-labirinto é um bom exemplo, presente não somente em **O ponto cego**, mas em todos os outros romances, lugar de onde brotam as incertezas e grande parte dos sofrimentos. O anão, homem-menino-monstro, é recorrente em **Exílio**, mas, diferente do Menino, com outras características e funções na narrativa. Seu distanciamento nessa obra torna-o misterioso, como o íntimo sombrio da narradora.

Em algumas passagens do livro, é ainda mais clara a intratextualidade. Quando o narrador imagina o que aconteceria se ele se jogasse da sacada, a obra estabelece uma conversa com **As parceiras**. Lembramos da morte de Catarina, que se joga da sacada do sótão, de Adélia e Anelise, que preferiram o penhasco da praia: “A menina que se jogou da pedra sobre a mar, morreu?”⁵⁸ Quando ele recebe os bichos-da-seda do tio, o mesmo diz que “antigamente conheceu uma menina doente que brincava com isso.”⁵⁹ Percebemos aí a imagem de Bila, do mesmo livro já citado, a menina que também adorava os vermes, judiava dos bichos, arrebatava minhocas, comia formigas. Quando está em seu quarto, ainda mais solitário, fechado em seus pensamentos, os seres imaginários de **O quarto Fechado** e **As parceiras** fazem-lhe companhia:

Uma família inteira foi morar em meu quarto, numa casinha de papelão que construí e botei num canto da prateleira. Escuto sua voz, seus passinhos em cima da cômoda. Para lá, para cá. A mulher, os gêmeos, o padre, o pai doloroso, a mãe morta, a beata, a menina debilóide, todos. Porque tantas criancinhas mortas nas minhas histórias?⁶⁰

⁵⁷ PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. 5.ed. São Paulo: Ática, 1995. p. 71.

⁵⁸ LUFT, 2003a, p. 91.

⁵⁹ Op. cit., p. 105.

⁶⁰ Op. cit., p. 81.

Nesse trecho ele mistura personagens de diferentes obras: “os gêmeos” e “o padre” de **O quarto fechado**; o “*pater dolorosus*”⁶¹ de **Exílio**; “a beata” e “a menina debilóide” de **As parceiras**. A “mãe morta” está presente em várias obras; a mulher, em todas. Temos a impressão de que o Menino não é o criador apenas da história de sua família, mas daquelas que encontramos nos outros romances. É como se já estivesse presente desde o primeiro livro da autora, sondando e manipulando suas criações, num processo artístico bastante peculiar. Talvez porque as personagens tenham vida própria e estejam, assim como o texto, sempre inacabadas, à espera de um novo começo. Sobre isso, ele mesmo nos fala: “Personagens arrastam-se de longe: nunca acabaram de ser narradas por isso não conseguem morrer, e querem que eu as convoque.”⁶² Lembranças comuns em seres diferentes, com vidas diferentes, porque a essência dos problemas é a mesma: decomposição individual, desengrenagem familiar, desestrutura social.

4.2 A REVOADA DA ALMA PELAS DENSAS BRUMAS DA SOCIEDADE

Parecemos estar no castelo do Barba Azul. Pela primeira vez a inteligência ambiciosa de futuro de nossa espécie, que é um exemplo de evolução sistemática tão intrincada quanto vulnerável, vê-se diante de portas que talvez fosse melhor deixar fechadas. Sob pena de vida.

GEORGE STEINER*

As portas que separam o hoje do amanhã indicam rumos a tomar. Qual delas devemos abrir? A escolha é individual, mas as conseqüências recaem na outriedade. Seus perigos não apenas se referem ao ato de abrir a porta errada, como acontece na história do Barba Azul, mas ao de fechar as que poderiam nos levar a possibilidades de socialização. Sem saber o que fazer, o Menino mutilado é “mais um personagem atrás das portas”⁶³ que já abriu, reconduzindo a dor de suas escolhas. Todavia, serão reais essas escolhas ou elas não passam de ilusões provocadas por uma “modernidade” que nos cega e nos oferece uma aparente

⁶¹ LUFT, Lya. **Exílio**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p. 147.

⁶² LUFT, 2003a, p. 18.

* STEINER, George. Linhas da vida. In: _____. **Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.183.

⁶³ LUFT, 2003a, p. 141.

sensação de liberdade? É nessa medida que o intimismo latente em *O ponto cego* interage com a atmosfera brumosa da realidade atual, a qual ofusca nossa visão.

O romance, por si só, já é entrelaçado com a sociedade da qual se origina, com as suas crenças e ilusões. Estas, para João Alexandre Barbosa, recaem sobre as idéias de intemporalidade e ubiqüidade. A sensação de ultrapassar o tempo e o espaço, estando todo tempo em toda parte – ilusão do Menino – remete ao seu contrário: o transitório, o fugitivo, o contingente. “As inadequações entre a sua condição e a da sociedade negam-lhe o direito do vaticínio e da intemporalidade.”⁶⁴

A consciência da multiplicidade percebida no romance de Lya torna-o ainda mais crítico, mesmo que a criticidade esteja oculta pela intensa subjetividade. Ao tratar-se do tempo, por exemplo, o “eu” estabelece concomitantemente a voz do presente, o resgate do passado e a possível projeção do futuro. Sua tentativa de intemporalidade está na decisão de ser *sempre* criança e, principalmente, no aprofundamento do tempo interior que provoca a queda do tempo cronológico. Paradoxalmente, é esse tempo que, no mundo contemporâneo, governa e mede sistematicamente a fugacidade da vida, mecanizando-a através dos murmúrios metálicos que muito despertaram a atenção de Baudelaire no final do século XIX: “Relógio! Deus sinistro, assustador, indiferente,/ E cujo dedo ameaça a nos dizer: *Recorda!*”⁶⁵ (Grifo do autor). A desestrutura do tempo linear e a volta do tempo circular, percebidas no romance luftiano, é, portanto, o retorno à intemporalidade mítica analisada por Rosenfeld, e expressa “um mundo em que a continuidade do tempo empírico e o eu coerente e epidérmico já não têm sentido.”⁶⁶

Pessoas carentes de um mundo exterior íntegro recolhem-se cada vez mais em uma dimensão particular. As ruínas daquele são vistas através do fluxo psíquico do narrador, motivo pelo qual não nos aproximamos de um mundo, e sim de uma mente individualizada, abandonada à angústia. Steiner refere-se às ruínas dos tempos modernos, que devem ser vistas como uma possibilidade de recomeço às agudas reflexões sobre literatura e sociedade. Para ele, vivemos o *depois*, fato que já traz a nós ainda mais responsabilidades no processo de (re)humanização:

⁶⁴ BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 31.

⁶⁵ BAUDELAIRE, 2003, p. 94.

⁶⁶ ROSENFELD, 1996, p. 91.

Nós vivemos *depois*, e esse é o ponto nevrálgico de nossa posição. Depois da ruína, sem precedentes dos valores e esperanças humanos resultantes da brutalidade política de nossa época.

Essa ruína é o ponto de partida de qualquer reflexão séria sobre literatura e sobre o lugar da literatura na sociedade. A literatura lida essencial e constantemente com a imagem, com a forma e o estímulo da conduta humana.⁶⁷ (Grifo do autor).

O ensaio, cujo trecho transcrevemos, escrito em 1963, leva-nos a pensar no que estamos reconstruindo hoje em cima dos cacos que formam nossa humanidade. A base fraca, a desestrutura social, faz com que valores estejam sendo lançados pelos ares a todo o momento, em prol da “inovação” e do “futuro”. Talvez porque essa “base” da destruição humana atual seja calcada no que Benjamin já havia observado no quadro de Klee, intitulado *Angelus Novus*: o “progresso”:

Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso.⁶⁸

É isto que também busca *O ponto cego*: possibilitar, através do olhar descentralizador e oblíquo do narrador, perspectivas inusitadas para sairmos da cegueira alienante do mundo e cultivarmos a interioridade reflexiva, da qual ainda brota a esperança. Ao sobrevoarmos o romance, vemos que a morte está contida na vida, assim como o inusitado é encontrado no cotidiano, a solidão entrelaça-se à esperança e o passado desloca-se para o futuro. Essas presenças latentes possibilitam a permanente reinvenção de nós mesmos, a fim de que possamos escutar lucidamente o íntimo. “Refletir é transgredir a ordem do superficial”.⁶⁹

A tempestade do progresso é um exemplo da perigosa ambigüidade social, vista na obra através do olhar individualizado do Menino. Este percebe desencontros representativos da coletividade, impossíveis de serem vistos por aqueles indivíduos que não conseguem mudar o ângulo de visão, por se sujeitarem à massificação do

⁶⁷ STEINER, George. Alfabetização humanista. In: _____. *Linguagem e silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 22.

⁶⁸ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Obras escolhidas*: Magia e técnica, arte e política. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 226, v. 1.

⁶⁹ LUFT, Lya. *Perdas e ganhos*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003b. p. 153.

pensar e do viver. “(Eu, com meus dois olhos, enxergo melhor: não por serem dois, mas porque o ângulo oblíquo é mais agudo.)”⁷⁰ (Grifo da autora).

Essa ambivalência vai ao encontro da estrutura pertencente ao próprio romance enquanto elemento literário fundado na sociedade moderna e em sua relação com o isolamento do “herói” destronado. Octavio Paz descreve e analisa essa estrutura cambiante, que é impura por ser plural:

Ritmo e exame de consciência, crítica e imagem, o romance é ambíguo. Sua essencial impureza brota de sua constante oscilação entre a prosa e a poesia, o conceito e o mito. Ambigüidade e impureza que lhe vêm do fato de ser o gênero épico de uma sociedade fundada na análise e na razão, isto é, na prosa.⁷¹

O papel social das personagens no romance é remexido ou degradado por dois símbolos presentes na obra de Lya: o espelho e a máscara. O primeiro é o elemento através do qual o indivíduo fica em suspenso e, como ocorre com o Menino, quase não se reconhece quando recebe o reflexo de si mesmo. É ali que sua alma fica exposta e caem as máscaras das aparências. O segundo é o elemento através do qual ele se esconde do mundo e se desloca na tentativa de fugir de si e de ser “outro” (re)padronizado. Com ela, pode viver na superfície da vida, “livrando-se” de vínculos mais profundos. As máscaras sociais destroem a essência do ser, causando um grande vazio interior, pelo qual sofrem as personagens do romance luftiano. De acordo com Farinaccio,

As referências a máscaras e espelhos constituem uma linha de força importante no romance brasileiro contemporâneo. Em sua quase totalidade, essas referências estão associadas à necessidade de identificação do “eu” por personagens muito abaladas existencialmente. [...]

O sem-rumo das personagens do romance brasileiro, contudo, constitui uma linha embaralhada, não retilínea, e certamente não apropriável pela ideologia do “progresso contínuo”.⁷²

A sensação de “sem-rumo” está presente nas personagens de **O ponto cego**, as quais não vêem em suas vidas o “progresso contínuo” que o mundo ocidental imperante prega vigorosamente na atualidade. Não apenas o Menino fica sem ter para onde ir, mas também a irmã e o Pai, tais como astros isolados no céu. Ela,

⁷⁰ LUFT, 2003a, p. 90.

⁷¹ PAZ, Octavio. Ambigüidade do romance. In: _____. **Signos em rotação**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 69.

⁷² FARINACCIO, Pascoal. A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo.. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, p.3-31, ago. 2002. p. 25 - 27.

depois de todos os laços perdidos, estava “mais fria, mais dura [...]”. À noite ficava sentada sem dormir diante da janela: ainda esperando, ainda querendo entender [...]”.⁷³

Buscas e dúvidas presentes na alma das personagens excluem qualquer segurança objetiva da autora em relação ao mundo. Ao contrário, as interrogações do Menino são também as suas, as nossas, as dos seres humanos que resistem à resignação cega. “A gente não pode inventar um cavalo num jardim na cidade. Ou pode?”⁷⁴ Essa pergunta aparentemente infantil traz em si o olhar do narrador sobre as estruturas padronizadoras da sociedade, que dificultam o pensar crítico devido aos códigos ocidentais regulamentadores, representados na obra pela imagem do Pai. Não há um completo apagamento da exterioridade, mas a progressiva ampliação dos espaços mentais faz com que a mesma seja secundarizada em prol da expressão consciente do “eu” indagador. A lucidez da autoconsciência talvez seja a única que tenha o poder de superar a alienação que paira sobre a sociedade de massa, na qual estamos inseridos como objetos de consumo. De acordo com Eco, “Alienar-se em algo significa renunciar a si mesmo para entregar-se a um poder estranho.”⁷⁵

A avó do Menino renuncia a sua identidade ao ser completamente dominada pelo consumismo, cuja ideologia valoriza apenas a beleza contida nas aparências, descartando a que encontramos nas experiências internalizadas ao longo dos anos, com o chegar da velhice. Antes de ter sido liberta pela loucura, “Olhava-se nos espelhos procurando uma primeira ruga, uma primeira dobra. Uma primeira manchinha.”⁷⁶ Plásticas removeram de sua face a verdadeira imagem, tornando-se uma desconhecida. A ilusão da eterna juventude, levada às últimas conseqüências, transportou-a das correntes da alienação para as asas da insanidade.

Assim como há a tentativa de reter o passado por parte a avó, também percebemos a de controlar o futuro por parte do Menino. Os anos de 1990 carregaram a arrebatadora espera do “futuro” próximo, contida no advento da tecnologia virtual – que nos dá a impressão de aproximar o amanhã do presente – e na idéia de virada do milênio – que nos dá a impressão de chegar ao futuro. Essa busca consciente do amanhã, disseminada nos últimos anos, responsabilizou ainda

⁷³ LUFT, 2003a, p. 136.

⁷⁴ Op. cit., p. 141.

⁷⁵ ECO, 2003, p. 228.

⁷⁶ LUFT, 2003a, p. 44.

mais os indivíduos por suas escolhas, ampliando culpas e desilusões. Em **O ponto cego**, é marcante a presença desse futuro que trai e atrai, não apenas o futuro pessoal, mas o futuro incerto da humanidade: “O que seria? O que viria? O que pendia no ar, pesado e fechado e perfeito, decisões tomadas, o golpe dado, assinados os acordos e feitos os nós?”⁷⁷ Como efeitos desse paradoxal “futuro”, temos no romance a Morte Inominável, a loucura, a velhice, a solidão, a dissolução familiar e a tentativa de recomeço em meio às ruínas. “Pode acontecer que dos espaços inocentes brotem formas que multiplicam os significados e tomam a si as decisões.”⁷⁸

A pluralidade do tempo e do pensamento é constante no romance de Lya, aproximando-se da multiplicidade proposta por Ítalo Calvino,⁷⁹ que é vista como símbolo da vida contemporânea. Bosi vê a atualidade como um tempo do desconstruído, do “Renegado” equilíbrio, da contradição simultânea entre o “plus” e o “anti”-moderno, da indiferença e da resistência à “totalidade” humana:

A pós-modernidade que aceita o delírio do consumível e do descartável, do imediato e do competitivo, não tem recursos mentais e morais para enfrentar a dissipação dos bens, a disparidade das rendas, o desequilíbrio dos poderes e *status*. A recusa ideológica de olhar para o todo natural-humano, que nos constitui e convida a ser-no-mundo, pode dar-se ares de modéstia epistemológica [...]; mas, a longo prazo, quem a sustenta como programa de pensamento e ação irá perdendo todo critério de valor, e se verá cúmplice das forças da desintegração e da morte.⁸⁰

A desintegração que ocorre na obra perpassa as fronteiras entre o real e o imaginário, possibilitando leituras a respeito do cotidiano atual e suas arbitrariedades. Entre elas encontramos a indiferença ao social resultante da amplitude interior: “Ficamos quietos de mãos dadas sem ver nada do que se passa lá fora. Na rua a vida continua como sempre, gente e carros, e o sol indiferente.”⁸¹ Há, porém, muitas outras que percebemos ao longo da narrativa: a superficialidade dos relacionamentos familiares, tais como os frágeis vínculos entre o Menino e sua irmã; as traições, não apenas conjugais mas principalmente maternas, que partem da outridade e segregam o “eu”; a relatividade das verdades sobre as quais os

⁷⁷ LUFT, 2003a, p. 122.

⁷⁸ Op. cit., p. 129.

⁷⁹ CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁸⁰ BOSI, Alfredo. *Post - Scriptum*. In: _____. **Dialética da colonização**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 357.

⁸¹ LUFT, 2003a, p. 54.

indivíduos se amparam; a desigualdade provocada pelas relações de poder; a fuga e a resistência pessoal frente aos problemas de nosso tempo e de todos os tempos; a alienação que domina o mundo moderno; as violências diárias às quais tantas vezes nos sujeitamos; a relação porosa entre o “eu” e o mundo; enfim, a presença da tecnologia não como um simples recurso dominado por seu criador, mas como um maquinizador do homem, aumentando a fuga e a solidão por impossibilitar o natural fluir do “ser-no-mundo”:

Alguns dos momentos mais felizes de minha Mãe parecem ser quando abre a tampa de seu computador portátil e, instalada na mesa de jantar ou em algum canto, trabalha concentrada: serena. O seu trabalho lhe confere alguma anistia? Por alguns momentos deixa de avaliar as perdas e os ganhos, e a velha dívida impagável?

Em certas ocasiões percebo que ela não está realmente trabalhando: contempla algo além da tela, projeta nesse espaço vagamente luminoso alguma salvação da qual eu não faço parte. É quando eu me sinto mais sozinho.⁸²

Além desses contatos entre a obra e seus vínculos sociais, ainda percebemos as precariedades existentes nos relacionamentos humanos, tão enfatizadas ao longo das reflexões do Menino. Para ele, há portas perigosas na intimidade que, quando abertas, reviram a existência, como se o vento assobiasse dentro desses espaços ocultos. Os que têm medo de expor a interioridade dilacerada conservam-nas cerradas com as chaves dos silêncios e das aparências:

O que a gente sabe mas não diz pesa mais do que o pronunciado, pois move-se nas brumas e escapa de qualquer vigilância. Os silêncios de minha Mãe são mais densos que os gritos de meu Pai. Eu andar sozinho de noite é mais triste do que o olho azul dele. Os pensamentos de minha Avó eram mais loucos do que a gente admitia. A vida de tio Nando foi podada e não se conserta mais.

Tudo é pior quando escorrega para o fingido esquecimento.

Tudo é fingido nesta vida, e todo mundo sem falar nisso participa. A gente não fala. Porque seria abrir uma porta muito perigosa.⁸³

A realidade exterior ao romance, transfigurada no ato de criação literária, é, portanto, cerceada pela imaginação, que une fantasia e experiência, e pela linguagem, que a torna visível. Tudo, porém, é fruto da visibilidade do autor, transposta para a do texto e, a seguir, para a da mente de quem com ele interage. Esse processo entre exterioridade e interioridade pode ser percebido, no livro, em

⁸² Op. cit., p. 43

⁸³ LUFT, 2003a, p. 86.

cada construção que o narrador costura em sua alma e na narrativa, através de seu olhar polimorfo, gerando a visibilidade de que fala Ítalo Calvino:

As visões polimorfas obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto.⁸⁴

O ponto cego é, em toda a sua vitalidade intimista, um verdadeiro tratado da problemática social dos tempos atuais, não apenas pelo conteúdo reflexivo que comporta em meio aos enigmas da memória, mas principalmente em seus aspectos estéticos transgressores de qualquer modelo tradicional de romance. O espetáculo poético-narrativo que confere ao leitor é o da vida, em sua plenitude contraditória, em sua fragmentação intrínseca. Dessa forma, Lya Luft estabelece a releitura da ambivalência humana, oscilante entre o “sim” e o “não”, o abrir e o fechar dos olhos, posicionando-se, ao longo da narrativa, em prol desse olhar para a vida que renasce em uma perspectiva diversa daquela imposta pela nebulosa cegueira social.

Tudo é, portanto, uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa.⁸⁵

⁸⁴ CALVINO, 1990. p. 114.

⁸⁵ AUERBACH, 2004, p.482.

CONCLUSÃO

OU

INTIMISMO E MODERNIDADE

ENTRELAÇADOS POR TRÊS HORIZONTES

*Mais uma vez nos desfazemos em contradições,
e vamos morrer procurando todas as respostas.*

LYA LUFT*

Já disse Antônio Candido que são grandes as dificuldades para estudarmos o texto literário, relacionando-o à sociedade e a seus entraves, sem cairmos no paralelismo. A literatura vincula-se ao mundo real sem tornar-se um mero reflexo ou documento do mesmo. A transfiguração da realidade por meio da ficção é a recriação desse mundo, é a transformação do indivíduo em cada personagem de modo inusitado, único. Com isso, percebemos que os romances de Lya Luft estabelecem importantes conexões com os desajustes da sociedade contemporânea; contudo, sua grande riqueza está na forma como redimensionam as interações existentes – ou não – entre o “eu” e o “mundo”. O intimismo marcante está em cada divagação sombria, em cada segredo doloroso, em cada alma trincada.

A busca do espaço interior, tão evidente na literatura contemporânea, marca a ausência de harmonia na sociedade e a presença do vazio, o qual é observado por Georg Lukács como um “vácuo interior” existente no indivíduo. Esse teórico, que viveu na primeira metade do século XX, vislumbrou a ascensão do imperialismo e uma sociedade marcada pelos conflitos mais intensos de nossa época. Segundo ele, o romance surge como um processo de representação da “massa heterogênea e descontínua de homens isolados, de estruturas sociais sem significação e de acontecimentos despojados de sentido”.¹

A falta de sentido torna-se presença nos tempos atuais, nas diversas esferas da coletividade – ética, afetiva, valorativa –, sendo a subjetividade da narrativa luftiana uma forma subterrânea de interligar as contradições da história

* LUFT, Lya. **Secreta mirada**. 7. ed. São Paulo: Mandarim, 1997. p. 234.

¹ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Lisboa: Presença, 1962. p. 81.

social ao universo ficcional. Essa forma intimista de associação entre “eu” e mundo, segundo Ligia Chiappini, tem suas origens em Proust: “Teria sido Proust um dos primeiros romancistas a romper com a tradição do século XIX. Embora haja no **Em busca do tempo perdido** um narrador ainda distanciado do mundo narrado, esse mundo já não é um dado objetivo e sim vivência subjetiva.”²

É importante salientar que, após o legado cultural desse escritor, ocorreram marcantes diferenciações formais na literatura intimista, provenientes da utilização de recursos estilísticos singulares, tais como os que Salvatore D’Onofrio percebe em sua síntese sobre as vertentes introspectivas e experimentalistas da narrativa moderna. Além disso, a visão de mundo dos escritores modifica-se em tempos e espaços múltiplos, fato que contribui para a diversidade da narrativa intimista ao longo do século XX.

Por outro lado, Chiappini relata que textos críticos de escritores como Adorno, Benjamin, Hauser e Rosenfeld estabelecem semelhanças existentes na romanesca moderna, que envolvem a interação com estilos do cinema, a subjetividade e a crítica à alienação degradante do mundo tecnicista:

Todos eles aludem à absorção pelo ROMANCE das técnicas cinematográficas (montagem, cortes bruscos, simultaneidade); à defesa da subjetividade como forma de minar o que Adorno chama “mandamento épico da objetividade”; à impossibilidade de narrar, num mundo reificado pelo domínio da mercadoria; à estandardização provocada pela produção em série e pelos meios de comunicação de massas que tenderiam a tudo homogeneizar na mediocridade do meio-termo vendável; à conseqüente tematização direta ou indireta dessa crise, pelo autocomentário irônico das obras; ao afogamento das vozes das personagens na voz perdida e circular do narrador em busca de si mesmo e dos outros, escolhendo palavras num repertório de palavras igualmente gastas pela repetição e pela alienação do sujeito na língua da “tribo”, que deixou de ser tribo e, por isso mesmo, emudeceu de tanto tagarelar.³ (Grifo do autor).

A realidade literária luftiana, mesmo que esteticamente diversa da socialmente vivida, estabelece a problematização da “(i)lógica” que desengrena a vida humana. O desgoverno do ser, sem-rumo nessa trajetória cotidiana, é intimamente retratado através de sua poeticidade narrativo-simbólica. Seja pelas trilhas íntimas que conduzem Anelise, em **As parceiras**, ao subsolo das relações; seja pela viagem das personagens de **O quarto fechado** em barcos solitários, que navegam em direção às ilhas da incomunicabilidade; seja pelo revoar do Menino de

² LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1997. p. 73.

³ LEITE, 1997, p. 74-75.

O ponto cego pela nebulosa atmosfera das contradições familiares; seja pelo percurso traçado por qualquer um de seus outros quatro romances – **A asa esquerda do anjo**, **Reunião de família**, **Exílio** e **A sentinela** –, chegamos à desordenada logística da sociedade atual e a seu conseqüente prejuízo ao *ethos* individual e coletivo.

Nas obras, a movimentação dos indivíduos não vai ao encontro de valores humanísticos harmonizadores, gerando angústias e a sensação de estar fora do cosmo. O trajeto temporal não é linear, com idas e retornos memorialísticos, percebido no ciclo semanal que se completa em **As parceiras** e nas pontas do enredo que se unem com o velório de **O quarto fechado** e com o Menino que perde sua Mãe, resolvendo parar de crescer, em **O ponto cego**. Além disso, os espaços subjetivizam-se, ampliando os caminhos da reflexão. De acordo com a autora, a circularidade é uma constante em suas obras: “Toda a minha obra é elíptica ou circular: tramas e personagens espiam aqui e ali com nova máscara. Fazem isso porque não se esgotaram em mim, ainda as vou narrando. Provavelmente assim continuarei até a última linha do derradeiro livro.”⁴

O triângulo “morte-tempo-família” é recorrente nos romances, tornando-se ponto de partida imprescindível não apenas à temática dos mesmos, mas à sua estrutura e, principalmente, à sua essência crítico-subjetiva. Sua interação forma nos territórios da mente “redemoinhos soprados por um vento”⁵ proveniente do mar cotidiano. A morte é uma experiência individual que paira na outridade, é um contato-limite do homem com a ação do tempo. Ela perpassa de modo inescrutável as nossas relações mais íntimas, as quais centram-se principalmente na família, e os sentimentos de perda, que provocam a fragmentação dos vínculos.

Conforme o estudo de Chiavenato, a morte é historicamente o sentimento pessoal da perda, real ou esperada, que se concretiza ao longo da vida. Sua inexorabilidade sempre gerou questionamentos sem respostas consensuais, tornando-se o fato mais marcante que acompanha a vida do ser humano desde suas origens pré-históricas:

O homem não tem experiência pessoal da morte – a morte que ele conhece e “experimenta” é a morte do outro: sua consciência é a da morte alheia. [...]

⁴ LUFT, Lya. **Perdas e ganhos**. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003b. p. 13.

⁵ LUFT, Lya. **Rio do meio**. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004c. p. 26.

O sentimento mais marcante que temos em referência à morte é a sensação de perda – tanto daquele que morreu quanto daquilo que, durante a nossa vivência do morrer, sabemos que vamos perder.

[...]

O que é a vida? O que é a morte? [...]

O caminho não está em responder, mas em perguntar. Quanto mais perguntas, mais contraditórias e impossíveis serão as respostas.⁶

Sua simbologia suscita, nas narrativas de Lya, uma motivação cada vez maior para a reflexão sobre nossas perdas cotidianas e, conseqüentemente, sobre nossas indagações mais profundas, ilusões, decepções e esperanças. A aterradora presença da morte, que espreita traiçoeiramente a vida, está na certeza dilacerante da partida, de um dia abrir a porta e entrar no quarto da “Dama”, *Thanatos*.

O tempo fortifica-se com a incidência da morte, remexendo-se no silêncio da dor e na solidão da alma. Por isso, ele se aproxima muito mais do tempo mítico, cíclico, não-cronológico. É nessa possibilidade de “eterno recomeço” que subjaz a rosa doente da esperança, mesmo que nos três romances analisados ela não se mostre explícita, e sim timidamente, frente à disseminada miséria do mundo.

O duplo contraditório do tempo – o espaço – junta-se a ele através das memórias das personagens, por meio das quais elas (re)tecem os detalhes da própria vida. Nesse universo memorialístico está oculta a “casa-labirinto”, que guarda em si muito mais que um espaço externo. Nela está a simbologia dos laços familiares mais profundos. Seus espaços internos são também os da mente: os sótãos e os porões podem ser interpretados como os altos e baixos das relações; corredores, o que está de passagem; quartos, salas e jardins, o interior e o exterior da vida; portas, escolhas que mudam (ou tiram) o “rumo” da incompleta existência pessoal e coletiva, decisões que muitas vezes afastam os indivíduos em ilhas de incomunicabilidade ou que os fazem entrar na casa do autoconhecimento.

A casa, como uma concha, remete à interioridade. Além dos significados aqui sugeridos, há outros infinitos, já que o inesgotável universo metafórico da autora está sempre se abrindo e se fechando para o mistério humano. O espaço da casa é tão forte que pode ser observado em todos os seus romances, como o exemplo extraído de **A Sentinela**: “Por um caminho laborioso, voltei a esta casa; onde ainda

⁶ CHIAVENATO, Júlio José. **A morte**: uma abordagem sociocultural. São Paulo: Moderna, 1998. p. 105-110.

resta um lugar secreto que preciso devassar, talvez administrando o inadministrável...”.⁷

O elemento mítico da casa – espaço sagrado que proporciona o crescimento íntimo – não é o único a enriquecer o universo simbólico dos romances luftianos. Além dela, temos o ato da tecelagem, analisado no estudo de Riter sobre as grandes metáforas existentes nas obras de Lya. Para ele, as lembranças assumem “o lugar de um ponto a mais na tessitura de sua vida, na busca da compreensão do estado em que se encontra.”⁸ A recorrência mitológica dessa simbologia é vislumbrada em Penélope, esposa de Ulisses, que na ausência do marido tecia e destecia uma mortalha, a fim de postergar suas escolhas e ocupar o tempo. Em relação às personagens dos romances, esse ato pode ser comparado ao movimento da memória, na tentativa de encontrar algum sentido para a vida.

Conforme Ecléa Bosi, “uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, seria uma imagem fugidia.”⁹ Acrescentamos que as lembranças são também linhas governadas pelo tear da alma, que se voltam às três dimensões temporais, enfatizando porém o passado. Ou podem ser vistas em **As Parceiras** e **O Ponto Cego** como delicados fios produzidos por bichos-da-seda, (re)significadores do tempo. Anelise, Martim, Renata e o Menino movimentam sem parar os fios da vida em busca de uma imagem de si mesmos no tecido das lembranças que vão fragmentariamente formando e deformando: “[...] aqui dentro eu com meu filme todo descosido.”¹⁰

Há outras metáforas mitológicas encontradas nas narrativas de Lya que aprofundam seu intimismo e enriquecem as relações entre ele e o mundo exterior, das quais apontaremos algumas. O labirinto da vida desconcertada em que vivem as personagens recorda o produzido por Dédalo a pedido do Rei Minos, representando um exílio interior complexo, solitário, desconhecido e cheio de traiçoeiros caminhos. Além dos labirintos da casa, por onde percorre o Menino no silêncio da noite, e do labirinto das horas, que faz Renata se perder em divagações na noite infinita, temos os labirintos da mente, em que oscilam os secretos pensamentos das personagens.

⁷ LUFT, Lya. **A sentinela**. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 162.

⁸ RITER, José Carlos Dussarrat. **Pelos desvios familiares**: realidade e ficção em Lya Luft. Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997. p. 57. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira).

⁹ BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. 11. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 81.

¹⁰ LUFT, Lya. **As parceiras**. 8. ed. São Paulo: Siciliano, 1990. p. 132.

Anelise vê “nos labirintos de tia Dora” “figuras incógnitas, bruxas e demônios”, “sombras, ainda que de anjos.”¹¹

O espelho, no qual as personagens muitas vezes não se reconhecem, devido ao dilaceramento interno, também tem sua aparição mitológica. Seu reflexo revelador foi motivo de terror para Medusa, a górgona que morreu ao nele ver a sua imagem refletida por Perseu. O jogo de espelhos remete à recuperação da identidade, estilhaçada não só pelo sofrimento das personagens, mas principalmente pela perda da imagem do mundo, devido ao sem-número de seres sem face produzidos como mercadorias e rotulados pelo consumismo numa época de inúmeras crises sociais. As imagens sem sentido ou grotescas que se depositam na memória, tal como reflexos em um espelho, impossibilitam a nossa capacidade de ler reflexivamente o mundo. Ítalo Calvino diz:

Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há pouco na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo.¹²

Através do espelho, revelações acontecem individualmente: a Avó do Menino via-se sendo roída pelo tempo; Anelise percebia que, mesmo tendo a mesma face, já não era mais a mesma; o Menino também já não se reconhecia, pois, mesmo pequeno, já sabia o que era a dor: “Sempre que vou para frente de um espelho, é a outra criança que me encara.”¹³ Ao contrário dessas três personagens, Carolina e Mamãe evitam o olhar penetrante, o reflexo íntimo desconstrutor do qual ninguém sai ileso.

Temos alguns outros exemplos importantes nesse jogo metafórico. Entre eles está a personagem Sibila, de **As parceiras**, cujo nome remete às profetisas mitológicas. O que profetizaria Sibila? Talvez as doenças da alma, que provocam no mundo atual tantas mortes nos relacionamentos, ou o grotesco da dor e da vida, explorado nas narrativas posteriores a esse primeiro romance da autora. Outro exemplo é o “rio da morte”, presente em **O quarto fechado** e em **O ponto cego**. Ele nos lembra de Caronte, morador do mundo infernal que exerce a função de

¹¹ LUFT, 1990, p. 81-82.

¹² CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 107.

¹³ LUFT, Lya. **O ponto cego**. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 2003a. p. 26.

“transportar as sombras dos mortos em uma barca escura e feia, através do pantanoso Aqueronte, até a outra margem desse rio.”¹⁴ Camilo também é transportado à “Ilha dos Mortos” na barca, cuja imagem Renata observa no quadro da sala em que ocorre o velório. Contudo, não é Caronte que o conduz, e sim a Esfinge, elemento mitológico detentor dos enigmas. Há ainda o cavalo alado que voa, em **O ponto cego**, através da imaginação do Menino, que nos lembra de Pégaso, o cavalo nascido da morte de Medusa, que pode simbolizar o recomeço e a liberdade, ou seja, os desejos do narrador.

A grande diferença é que o mundo mitológico, governado pelos deuses, que manipulavam o destino dos homens, fragmentou-se com o romance. Agora é o próprio homem que faz e refaz seu destino, muitas vezes de modo irresponsável, sem prever as conseqüências dos próprios atos. Não são dádivas ou castigos divinos que decidem a felicidade ou a tragédia humana, mas sim os indivíduos em suas relações com o mundo – tantas vezes brutal e desumano. A realidade entravada de homens e mulheres que lutam dia a dia por seu espaço – ou que dele abdica – é o que encontramos transfigurado nos romances de Lya Luft.

A literatura produzida pela autora, assim como a ficção em geral, não pode ser vista como um “reflexo” da realidade. Ao desbravar a alma humana, os mistérios da memória e da consciência, há um transbordamento estético que transpõe as situações vivenciadas pelas personagens para um mundo próprio, singularizado pela criação artística, mesmo que ele estabeleça conexões com a sociedade em que vivemos.

Antonio Candido refere-se às diferenças entre os mundos real e imaginário. Para ele, a ficção não representa a vida, mas, através de leis próprias, repensa as relações entre indivíduos e promove o conhecimento do ser, mesmo quando a subjetividade sobrepõe-se ao cenário social. Se o romance “está interessado menos no panorama social do que nos problemas humanos, como são vividos pelas pessoas, a personagem tenderá a avultar, complicar-se, destacando-se com a sua singularidade sobre o pano de fundo social.”¹⁵

A problemática humana de que fala Candido entrelaça-se aos questionamentos sobre o mundo moderno, através das feridas abertas no cerne da

¹⁴ GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, 1999. p.98.

¹⁵ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 74.

individualidade. Esse entrelaçamento pode ser observado nos três romances analisados ao longo desta pesquisa. Horizontes de subjetividade abrem-se no subsolo de **As parceiras**, nas profundezas de **O quarto fechado**, na amplitude de **O ponto cego**, favorecendo a problematização dos desaprumados horizontes de nosso tempo. O comprometimento social das obras luftianas é percebido justamente nos momentos em que o enredo envereda pelas espessas nuvens da incomunicabilidade, que segrega os indivíduos.

A visão intimista, que percebe o mundo através da alma martirizada das personagens, não se opõe à visão chamada neo-realista, que se preocupa mais diretamente com a esfera social. Ao contrário, integra-se a ela, complementando de modo singular a função humanística da literatura. É por isso que as narrativas de Lya Luft resistem à coisificação do mundo através da linguagem desarticulada, dos silêncios aterradores, da poeticidade enigmática, da estranheza que sentimos ao nos depararmos com o grotesco da vida e da morte. Suas obras aproveitam-se do que é “lixo” para a sociedade mecanizada – das reflexões sobre a dor de ser e de estar deslocado no despedaçado todo social e sobre a degradação que leva os indivíduos à loucura, à solidão, ao autoconhecimento e à morte.

A complexidade das personagens criadas pela escritora em seus romances vem de sua intenção em focar, nas entrelinhas de suas criações estéticas, os problemas humanos de uma época que colhe como frutos as mais trincadas relações, tal como percebemos na entrevista em anexo, ao final deste trabalho. O assombramento frente à morte e ao mundo, por exemplo, é trazido em *flashbacks* da memória, que resgatam desperdícios e esperanças. “Há poucas décadas alteraram-se nossos prazos, e os conceitos sobre juventude, maturidade e velhice. Passamos a viver mais. Nem sempre passamos a viver melhor.”¹⁶ Esses pedaços da vida, em sua produção, afetam homens, mulheres e crianças, que sofrem calados a solidão ou lutam da sua maneira pela felicidade.

Lya Luft percorre, com sua produção romanesca, percursos subterrâneos, submersos e suspensos, que possibilitam um contato sutil e, ao mesmo tempo, intenso entre intimismo e modernidade. Ambos são rotas impossíveis de serem vistas sem o olhar reflexivo da alma que paira sobre o inconsciente coletivo. São veredas que, mesmo ocultas, nos levam a repensar sobre os mistérios inesgotáveis

¹⁶ LUFT, 2003b, p. 130.

e instigantes da existência. São horizontes diversos e entrelaçados que continuaremos a buscar.

“Pedacinhos de gente, de humanidade...”

Acredito no que se chama “inconsciente coletivo”, e dele vem boa parte da matéria de minhas personagens. Muito delas me foi dado por vivência pessoal: coisas que vi, ouvi, li, sonhei, percebi de passagem na rua, no supermercado. Coisas que imaginei vagamente.

Tudo isso se deposita no fundo de nossa mente como uma espécie de sedimento de fundo de rio. No tempo em que nos dispomos a escrever, na asa do que se chama “inspiração”, e que nunca brota por acaso, do nada, presente do céu, acontece que por alguma razão remexe-se nessa lama, nessa areia do fundo. Emergem, então, inteiras ou fragmentadas, em geral bem fragmentadas, essas lembranças de experiências, minhas ou alheias: nariz de um, orelha de outro, sofrimento de um terceiro, alegria de um quarto. Tudo em caquinhos, pedacinhos. O ficcionista vai então formando um painel de mosaico, com esses pedacinhos de gente, de humanidade.

Há, porém um outro componente, que independe de mim, que não foi fornecido por mim diretamente; nesse momento é que o escritor pode ser um “visionário”, espelho de seu tempo, voz de seu povo; quando nele falam as angústias e esperanças de uma humanidade muito maior do que a pequena e em geral desinteressante pessoa do escritor: é o inconsciente coletivo, emergindo.¹⁷

¹⁷ LUFT, Lya et al. De onde vêm esses seres? Os escritores respondem In.: BRAIT, Beth. **A personagem**. 7.ed. São Paulo: Ática, 2004. p. 80-81.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Conferência sobre lírica e sociedade. In.: BENJAMIN, W. et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).
- ADORNO, Theodor W. Conceito de Iluminismo. In.: _____. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 2000. (Os Pensadores).
- ALMINO, João. De Machado a Clarice: a força da literatura. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). **Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000)**. São Paulo: SESC; SENAC, 2000.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. 20. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. 48. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Moderna, 1984.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Zero Hora/Klick Editora, 1997.
- ASSIS, Machado de. **Instinto de nacionalidade e outros ensaios**. Porto alegre: Mercado Aberto, 1999.
- BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BARBOSA, João Alexandre. O dentro e o fora: a dimensão intervalar da literatura. In: **Anais do 1º Congresso da ABRALIC: Intertextualidade e interdisciplinaridade**. Porto Alegre: ABRALIC, 1988.
- BARTHES, Roland. **S/Z**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, W. et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única: obras escolhidas**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. II.

- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BÖCKLIN, Arnold. **The isle of the dead**. 1880. Óleo sobre tela, 111cm x 155 cm. Acervo do Museu Kunstmuseum Basel, Basel. Disponível em: <<http://www.artchive.com/artchive/B/boecklin.html>>. Acesso em: 30 abr. 2005.
- BOSCOV, Isabela. No mundo da Lya. **Veja**, São Paulo, n. 9, p. 68-74, 3 mar. 2004.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 7. ed. São Paulo: Ática: 2004.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Maria do Carmo. **A matéria prismada: o Brasil de longe e de perto & outros ensaios**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 5. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José A. **Presença da literatura brasileira: Modernismo**. 6. ed. São Paulo: DIFEL, 1977.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José A. **Presença da literatura brasileira: do Romantismo ao Simbolismo**. 7. ed. São Paulo: DIFEL, 1978.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.

CASTELLO, José A. **A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)**. São Paulo: Edusp, 1999. v. II.

CHIAVENATO, Júlio José. **Ética globalizada e sociedade de consumo**. São Paulo: Moderna, 1998.

CLEMENTE, Ir. Elvo. O quarto fechado. **Letras de hoje**: revista da PUCRS, Porto Alegre, n.56, p. 162-164, jun.1984.

COLASANTI, Marina. A moça tecelã. In: LADEIRA, Julieta de Godoy (Org.). **Contos brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Moderna, 1991.

COSTA, Maria Osana de M. **A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft**. São Paulo: Annablume; IEL, 1996.

DACANAL, J.H.; FISCHER, L.A.; WEBER, J.H. **O romance modernista**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1990.

DACANAL, José Hildebrando. **Era uma vez a literatura...** Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1995.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental: autores e obras fundamentais**. 2.ed. São Paulo: Ática, 2002.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. Lisboa: Cosmos Lisboa, 1970.

FARINACCIO, Pascoal. A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, p.3-31, ago. 2002.

GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

GOMES, Eugênio. **Espelho contra espelho: estudos e ensaios**. São Paulo: Inst. Progresso Ed., 1939.

GOTLIB, Nádia Battella. Um fio de voz: histórias de Clarice. In: NUNES, Benedito (Coord.). **Clarice Lispector: A Paixão segundo G.H.** Brasília: Arquivos, 1988. p. 174-175. Edição crítica.

GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, 1999.

HELENA, Lúcia. **Movimentos da vanguarda européia**. São Paulo: Scipione, 1993.

HOHLFELDT, Antônio. **Literatura e vida social**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1998.

JANSSEN, Eloah. O imaginário feminino. *Revista Evidência*, Gravataí, n.61, p.24-26, ago. 2003.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique*: Revista de teoria e análise literárias: Intertextualidades. Coimbra: Almedina, p. 5-49, 1979.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1997.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. São Paulo: Nova Fronteira, 1989.

LUFT, Lya. **A asa esquerda do anjo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

LUFT, Lya. **Exílio**. 8. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

LUFT, Lya. **As parceiras**. 8. ed. São Paulo: Siciliano, 1990.

LUFT, Lya. **O quarto fechado**. São Paulo: Siciliano, 1991a.

LUFT, Lya. **Reunião de família**. 11. ed. São Paulo: Siciliano, 1991b.

LUFT, Lya. **A sentinela**. São Paulo: Siciliano, 1994.

LUFT, Lya. **Secreta mirada**. São Paulo: Mandarin, 1997.

LUFT, Lya. **O ponto cego**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003a.

LUFT, Lya. **Perdas e ganhos**. Rio de Janeiro: Record, 2003b.

LUFT, Lya. **Mar de dentro**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004a.

LUFT, Lya. **Pensar é transgredir**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004b.

LUFT, Lya. **O rio do meio**. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004c.

LUFT, Lya et al. De onde vêm esses seres? Os escritores respondem In.: BRAIT, Beth. **A personagem**. 7.ed. São Paulo: Ática, 2004.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Lisboa: Presença, 1962.

MAGALHÃES, Belmira. História e representação literária. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*: ABRALIC, Belo Horizonte, n. 6, p. 67-81, 2002.

MARGARIDO, Alfredo. Posfácio. In: LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Lisboa: Presença, 1962.

MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. Entre o precioso e o precário: uma leitura de A Legião Estrangeira, de Clarice Lispector. **Leitura em Revista**. Ijuí, n.1, p. 37-44, 2001.

MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. **Luzes difusas sobre o verde-amarelo**: questões brasileiras na perspectiva de Clarice Lispector. Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira).

MELO, Ana Maria Lisboa de. Morte e mistério nos contos de Lygia Fagundes Telles. **Ciências & Letras**: Revista da FAPA, Porto Alegre, n. 28, p. 305-313, 2000.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.

MEYER, Augusto. O homem subterrâneo. In: BARBOSA, João Alexandre (Org.). **Textos Críticos**: Augusto Meyer. São Paulo: Perspectiva; INL; Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

MEYER, Augusto. O romance machadiano. In: BARBOSA, João Alexandre (Org.). **Textos críticos**: Augusto Meyer. São Paulo: Perspectiva; INL; Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

MEYER, Augusto. Sempre Dostoiévski. In: BARBOSA, João Alexandre (Org.). **Textos Críticos**: Augusto Meyer. São Paulo: Perspectiva; INL; Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

MOREIRA, Igor. O Processo de Globalização e Regionalização. **Ciências & Letras: Revista da FAPA**, Porto Alegre, n. 19, p. 9-21, 1997.

MOSCOVICH, Cíntia. Lya Luft pensa, logo transgride. In: CULTURA: Segundo Caderno. **Zero Hora**, Porto Alegre, p. 4-5, 14 fev. 2004.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NUNES, Benedito. Introdução do Coordenador. In: _____ (Coord.). **Clarice Lispector**: A Paixão segundo G.H. Brasília: Arquivos, 1988. p.24. Edição crítica.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. **Tempo nublado**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. 5.ed. São Paulo: Ática, 1995.

RILKE, Rainer Maria. (sem título). In: LUFT, Lya. **O quarto fechado**. 4. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.

RITER, José Carlos Dussarrat. **Pelos desvios familiares**: realidade e ficção em Lya Luft. Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira).

RITER, Caio. A memória e a dor: imagens e recorrências em Lygia Fagundes Telles. **Ciências & Letras**: Revista da FAPA, Porto Alegre, n. 34, p. 105-118, 2003.

ROSENFELD, Anatol. **Letras e leituras**. São Paulo: Perspectiva/ EDUSP, 1994.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O pequeno príncipe**. 27. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1984.

SÁVIO, Lígia. Contos de Caio Fernando Abreu: uma experiência de mergulho. **Ciências & Letras**: Revista da FAPA, Porto Alegre, n. 34, p. 183-192, 2003.

SILVA, Edson Rosa. As Parceiras. **Colóquio Letras**, Lisboa, n.65, jan. 1982.

SILVA, Simone Sampaio. Nas fronteiras do inteligível: O Ponto Cego delineando um novo traço na ficção de Lya Luft. In: **Mulheres e literatura** (revista virtual). v. 6, Rio de Janeiro: 2001. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/volume6/64_simone.html>. Acesso em: 14 out. 2004.

SCHNAIDERMAN, Boris. A São Petersburgo de Fiódor Dostoiévski. **Ciências & Letras**: Revista da FAPA, Porto Alegre, n. 25, p. 183-186, 1999.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SOUZA, Déborah de Paula. Claudia entrevista: Lya Luft. **Claudia**, São Paulo, Abril, p. 40-44, nov. 2003.

STEINER, George. **Extraterritorial**: a literatura e a revolução da linguagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TELLES, Lygia Fagundes. **Verão no aquário**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

WALDMAN, Berta. Armadilha para o real: (uma leitura de A Hora da Estrela, de Clarice Lispector). **Remate de Males**: Ficção em debate e outros temas, Campinas, v. 1, p. 63-70, 1978.

WEBER, João Hernesto. ***Caminhos do romance brasileiro***. Porto alegre: Mercado Aberto, 1990.

WOOLF, Virginia. ***Passeio ao farol***. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1987.

ZILBERMAN, Regina. ***A literatura no Rio Grande do Sul***. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

ZILBERMAN, Regina. Brasil: cultura e literatura nos anos 80. ***ORGANON***: Revista do IL da UFRGS, Porto Alegre, n.17, p. 93-104, 1991.

ZILBERMAN, Regina. ***Roteiro de uma literatura singular***. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.

ANEXO

ENTREVISTA VIRTUAL COM A ESCRITORA LYA LUFT

(REALIZADA VIA E-MAIL - 20/01/2005)

1. Como tu percebes a ocorrência do intimismo (valorização do universo interior e da análise psicológica) em teu universo literário?

R.: Nunca penso teoricamente sobre meu trabalho. Minha visão, ou meu interesse, reside na trama existencial e psicológica das personagens que invento. É isso que me interessa no ser humano.

2. Em tuas obras ficcionais, há constantes, como a morte, a passagem do tempo e a família. De que modo esses elementos interagem com teus personagens?

R.: Um romance se faz com personagens e trama. Portanto, meus personagens vivem a morte, a sorte e sofrem ou elaboram bem a passagem do tempo. A morte torna a vida interessante, ela é o grande mistério que nos fascina. Bom tema pra se escrever a respeito.

3. A tua obra em geral é representativa do mundo caótico, fragmentário e degenerado em que vivemos? Como ocorre essa representação?

R.: O mundo é assombroso, às vezes mau, outras deslumbrante. Um grande enigma que me interessa. Nos meus romances, poemas e ensaios – Perdas & Ganhos, por exemplo – procuro representar isso por personagens, envolvimento ou idéias.

4. Em *As Parceiras*, as divagações auto-analíticas de Anelise podem ser vinculadas a conflitos pós-modernos (perda da identidade coletiva, fronteiras culturais, dissolução das ideologias, violência, marginalização dos seres humanos,...)?

R.: A resposta fica contigo... O trabalho é teu, a opinião idem. Nem gosto do termo “pós-moderno”, nem aprecio teorias sobre arte. Eu faço arte, não teorizo sobre ela, isso fica com quem estuda minha obra.

5. A solidão das personagens em seu próprio mundo, no livro *O Quarto Fechado* e a falta de comunicação entre os familiares são paradoxos se pensarmos na enxurrada de informações e imagens que correm a cada momento de nosso cotidiano. Para ti, a ostentação da rapidez e da quantidade de mensagens pelos meios de comunicação favorece os desencontros e a superficialidade nas relações atuais?

R.: O desencontro e a incomunicabilidade são parte da nossa essência. Por isso, relações têm sempre um fundo de drama: familiares, amorosos, de trabalho, sociais, etc. É um de meus temas prediletos.

6. Os cortes cronológicos presentes no enredo de diversos livros teus - a não-linearidade da narrativa romanesca - podem ser vistos como parte da fragmentação a que estamos sujeitos, devido às intempéries de nosso cotidiano?

R.: Pode ser. Gosto de “flashbacks” gosto desse enredo que vai e vem em elipses, mas nunca penso nisso teoricamente, eu apenas gosto assim.

7. O tempo mais atuante em tuas obras é o passado, resgatado pelas recordações/auto-reflexões dos personagens. Qual é a importância da memória para a (des)construção de teu universo ficcional/simbólico?

R.: Nós somos memória em boa parte, porque o tempo não importa muito, importa quem eu sou hoje, e eu hoje sou memória e sou esse flamejar de um presente veloz. Sem memória nos desumanizamos, mas detesto saudosismo, é outra coisa. Gosto de alegria e esperança, não sou meus personagens.

8. Em sua produção literária, como ocorre a (re)construção da esperança? Em meio às obscuridades das relações humanas, há espaço para o futuro?

R.: É arrogância achar que não existe esperança. Pergunto por minha vez: esperança de quê? De sermos perfeitos, isto é, menos humanos? Na luta está o sentido de tudo.