

Universidade Federal de Alagoas
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística

Jerzúí Mendes Tôrres Tomaz

**MARCADORES AFETIVOS E INSCRIÇÕES CORPORAIS
NO UNIVERSO FEMININO DE LYA LUFT**

Maceió, 2007

Jerzúí Mendes Tôrres Tomaz

MARCADORES AFETIVOS E INSCRIÇÕES CORPORAIS

NO UNIVERSO FEMININO DE LYA LUFT

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Literatura Brasileira, sob a orientação da Profa. Dra. Izabel de Fátima de Oliveira Brandão.

Maceió, 2007

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

T655m Tomaz, Jerzui Mendes Tôrres.
Marcadores afetivos e inscrições corporais no universo feminino de Lya Luft /
Jerzui Mendes Tôrres Tomaz. – Maceió, 2007.
218 f.

Orientadora: Izabel de Fátima de Oliveira Brandão.
Tese (doutorado em Letras e Linguística: Literatura) – Universidade Federal
de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística. Maceió, 2007.

Bibliografia: f. 205-218.

1. Luft, Lya, 1938 – Crítica e interpretação. 2. Psicanálise e literatura.
I. Título

CDU: 869.0(81).09

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

TERMO DE APROVAÇÃO

Jerzui Mendes Tôres Tomaz

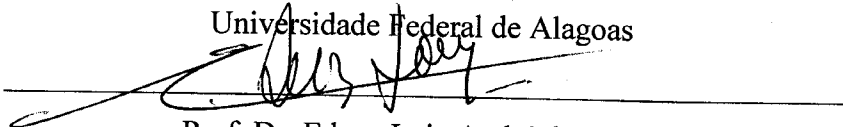
MARCADORES AFETIVOS E INSCRIÇÕES CORPORAIS NO UNIVERSO FEMININO
DE LYA LUFT

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor/a em Literatura Brasileira, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística, da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:



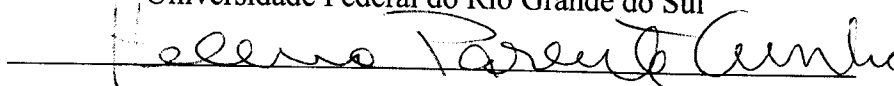
Orientador/a: Profa. Dra. Izabel de F. O. Brandão

Universidade Federal de Alagoas



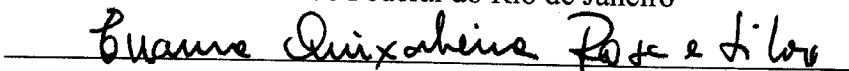
Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa

Universidade Federal do Rio Grande do Sul



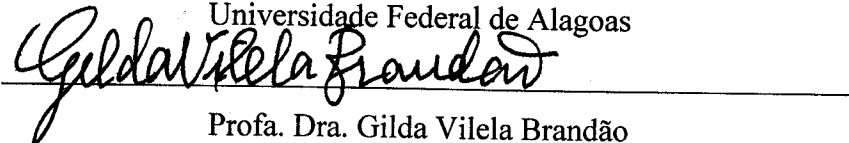
Profa. Dra. Helena Parente Cunha

Universidade Federal do Rio de Janeiro



Profa. Dra. Enaura Quixabeira Rosa e Silva

Universidade Federal de Alagoas



Profa. Dra. Gilda Vilela Brandão

Universidade Federal de Alagoas

Maceió, março de 2007

Para

Raíssa e Sofia, hábeis fiandeiras, que me confrontam com o *trágico* e o *sublime* que são inerentes à transmissão da vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, a minha orientadora, Profa. Dra. Izabel Brandão, mestra e amiga, que apostou neste projeto e me acompanhou com uma escuta atenta, criteriosa e de grande sensibilidade.

Agradeço a Pe. Osvaldo Carneiro Chaves, por ter me iniciado no universo fascinante da arte literária.

Agradeço aos meus interlocutores e interlocutoras nas áreas de psicanálise e literatura, destacando-se os/as psicanalistas Lincoln Villas-Boas, Ivan Corrêa, Jacques Laberge, Maria Ângela Brasil, Josilene Xavier e as Profas. Dras. Heloísa Melo (FAL) e Enaura Quixabeira (UFAL).

Agradeço ao grande número de amigos/as e colegas que, ao longo desses quatro anos, escutaram-me, sugeriram leituras e, sobretudo, acreditaram na minha capacidade de levar a cabo este trabalho de pesquisa. Ressalto as significativas contribuições de Marcilene Dória, Margarida Rocha, Ruth Fernanda, Amélia Medeiros, Avanilda Tôrres, Magaly Mendes, Fátima Albuquerque, Wilson Correia e Graça Loiola.

Agradeço aos meus colegas do Centro de Educação da UFAL que, com imensa generosidade, assumiram as minhas atribuições em sala de aula viabilizando, assim, a conclusão deste percurso de estudo.

Agradeço às Profas. Dras. Susana Funck (UCPEL) e Rita Schmidt (UFRGS) por tornarem mais proveitosa a minha estada em terras gaúchas.

Agradeço a Elba Brasil, Rosane e Miguel Salomoni por me revelarem a face gentil e acolhedora do povo do Rio Grande do Sul.

Agradeço aos homens e às mulheres que a mim confiaram suas análises por tudo que intuí sobre o inexprimível da diferença sexual.

Por fim, minha imensa gratidão a João Tomaz, companheiro de vida, que, com sua presença meiga e vigorosa, torna a minha existência mais plena.

*Dentro desta mulher,
uma criança
brinca de ciranda na calçada
e tem fome de futuro.*

*Dentro desta mulher,
uma menina chega à janela
para assistir ao desfile da vida
e se julgar imortal.*

*Dentro desta mulher,
uma guerreira se constrói
depois de parir filhos para o mundo.*

*Dentro desta mulher
alguém enterra o seu amor perdido
e mesmo assim espera.*

*Dentro desta mulher,
uma mulher
apenas fingia
ter morrido também.*

Lya Luft

RESUMO

Este estudo objetiva analisar os romances *As parceiras* (1980), *Exílio* (1987) e *A sentinela* (1994) da obra da escritora do Rio Grande do Sul, Lya Luft. O foco da pesquisa é investigar a visão/construção do feminino, aqui entendido como um efeito de linguagem, resultante da inserção do sujeito na ordem simbólica, elegendo-se as modalidades afetivas – amor, ódio, sexualidade, maternidade falhada – e as inscrições psíquicas no *corpo erógeno* ou corpo do desejo das personagens narradoras. Busca-se identificar os traços configuradores do universo feminino da autora a partir do exame das operações discursivas utilizadas para configurá-lo. Respeitando o estatuto ficcional das personagens, intenta-se efetuar uma análise do psiquismo destas, utilizando como referencial teórico basilar a psicanálise, em um diálogo com a mitologia e a crítica literária feminista. Pretende-se demonstrar que a caracterização da posição feminina, na escritura luftiana, aparenta-se ao conceito de Real do psicanalista francês Jacques Lacan, que o define como aquilo que não pode ser simbolizado na palavra ou na escrita e, desta forma, não cessa de não se inscrever.

RÉSUMÉ

Cette étude a pour objectif l'analyse des romans *As parceiras* (1980), *Exílio* (1987) et *A sentinela* (1994) de l'oeuvre de l'écrivain du Rio Grande do Sul, Lya Luft. Le coeur de la recherche est d'examiner la vision/construction du féminin, ici compris comme un effet de langage, résultant de l'insertion du sujet dans l'ordre symbolique, par le choix des modalités affectives – l'amour, la haine, la sexualité, la maternité ratée – et les inscriptions psychiques sur le corps érogène ou le corps du désir des personnages narrateurs. On cherche à identifier les traces configuratrices de l'univers féminin de l'écrivain à partir de l'examen des opérations discursives utilisées pour le configurer. En respectant le statut fictif des personnages, on tente d'effectuer une analyse de leur psychisme, en utilisant la psychanalyse comme référence théorique essentielle, dans un dialogue avec la mythologie et la critique littéraire féministe. On prétend démontrer que la caractérisation de la position féminine dans l'écriture luftienne, s'apparente au concept de Réel du psychanalyste français Jacques Lacan, qui le définit comme ce qui ne peut pas être symbolisé par la parole ou par l'écriture, ne cessant pas, ainsi, de ne pas s'inscrire.

ABSTRACT

This doctoral thesis aims at analysing the novels *As parceiras* (1980), *Exílio* (1987) and *A sentinela* (1994) by the Brazilian southern writer Lya Luft. The research focus on the investigation of the view/construction of the feminine, understood here as an effect of language that results from the insertion of the subject in the symbolic order. Affect modalities such as love, hatred, sexuality, frustrated motherhood, and the psychic inscriptions in the *erogenous body*, or body of desire, of the female characters who are also narrators were chosen for study. It also intends to identify the forming traces of the writer's female universe departing from the examination of the discursive operations used in order to shape such a world. The main theoretical basis of this study is psychoanalysis in dialogue with mythology and feminism in order to analyse the characters' psyche, respectful of their fictional status. The organising of the so-called feminine position in the Luftian writing is similar to the Lacanian concept of the Real. French Psychoanalyst Jacques Lacan defines this concept as that which cannot be symbolised neither by means of the word nor of writing, and thus is never inscribed.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I: A TESSITURA DO FEMININO NA OBRA DE LYA LUFT	
1. A composição de um tabuleiro ficcional: Eros e Tântatos	19
2. O amordaçamento da fala feminina	38
3. A devastação e a relação mãe-filha	58
CAPÍTULO II: O CORPO DO DESEJO E SUAS ENIGMÁTICAS INSCRIÇÕES	
1. Fragmentação corporal e vivência diaspórica em <i>Exílio</i>	81
2. O corpo da dor e da conversibilidade histórica	100
3. Corpos descentrados no <i>Exílio</i> luftiano	119
CAPÍTULO III: MASCULINO E FEMININO: UM INEVITÁVEL DESENCONTRO	
1. A construção da diferença sexual	139
2. O exílio amoroso	156
3. Os patriarcas mutilados	172
4. O retecimento do Real	187
CONCLUSÃO	202
REFERÊNCIAS	205

INTRODUÇÃO

Lya Fett Luft, gaúcha de Santa Cruz do Sul, lança *Canções do limiar*, coletânea poética, em 1963, seguido de *Flauta doce* (1972), também poesia e *Matéria do cotidiano* (1978), no gênero crônica.

A estréia da escritora como romancista se dá com a publicação de *As parceiras* (1980). Logo após, tem-se mais seis romances, livros de poesia, ensaios e crônicas, o que totaliza 18 textos editados, nessa segunda fase de produção literária. É interessante destacar que *Exílio* (1987) foi publicado na Inglaterra, *As parceiras* (1980) e *Reunião de família* (1982), na Alemanha, *A asa esquerda do anjo* (1981), na Itália e *Perdas e ganhos* (2003), na França, Itália, Inglaterra, Israel, Finlândia, Dinamarca, Suécia, Holanda, Iugoslávia, Portugal, Espanha e em alguns outros países.

Lya Luft é também tradutora premiada e transliterou para o nosso idioma obras de Bertold Brecht, Virginia Woolf, Hermann Hess, Rainer Maria Rilke, Günter Grass, Sylvia Plath, Thomas Mann, Doris Lessing, Robert Musil e Dürrenmatt.

O projeto ficcional luftiano contempla o universo feminino, enfocando questões ligadas à sexualidade, repressão familiar e traumas psíquicos vivenciados, inicialmente, por uma legião de “mulheres perdedoras”. A autora, no entanto, não esconde o grande fascínio que sente pelo “estranho universo masculino”, pelo “teatro” imposto culturalmente às relações homem/mulher – o que engendra papéis sociais falsos, frágeis e, ao mesmo tempo, aprisionantes –, uma vez que o humano é o grande foco de interesse da sua escrita literária.¹

Influenciado por Érico Veríssimo de *O continente*, o poeta alemão Rilke e os contos de fadas, o submundo emocional urdido por Lya Luft discute os mais profundos mistérios do

¹ Entrevista a mim concedida em 29/11/2005, em Porto Alegre, na qual se debateu, fundamentalmente, o processo de criação, influências literárias, literatura de autoria feminina, temas recorrentes na obra da escritora, relação homem/mulher e o papel desempenhado pelas personagens femininas nos romances luftianos.

humano – amor, ódio, morte, solidão, desamparo –, elegendo como cenário famílias aparentemente patriarcais de origem burguesa, nas quais se esboçam as trilhas do psiquismo feminino. Utilizando um aparente despojamento da linguagem e uma irretocável ironia, ela explora, em sua produção narrativa, temas recorrentes como o jogo vida *versus* morte, o papel da mulher na contemporaneidade, a maternidade falhada, a inexistência de *rapport* sexual (desencontro homem/mulher), as relações sociais de poder, vistos através de estereótipos lingüísticos, de metáforas da destruição e da violência.

No romance *A sentinela* (1994), escrito após seis anos de “afasia” da autora, denota-se uma transformação das personagens femininas, uma torção na vida interior destas, antes tangidas por fatalidades e incapazes de tomarem nas mãos as rédeas do próprio destino.

Observa-se que a urdidura das personagens narradoras – Anelise de *As parceiras*, Gisela ou Guísela de *A asa esquerda do anjo*, Alice de *Reunião de família*, Renata de *O quarto fechado*, a Doutora de *Exílio*, Nora de *A sentinela* – reveste-se de uma grande complexidade, inexistindo perfis estanques. Dessa forma, cada ser fictício, em seu contexto existencial, procura pontuar/decifrar enigmas, demarcando efeitos de semelhança/diferença em relação ao universo masculino.

A prosa marcadamente introspectiva de Lya Luft delinea labirintos interiores, produzindo lógicas narrativas antagônicas, nas quais a certeza, o tempo e o espaço que norteiam as personagens são postos em dúvida, o que as coloca como ameaça à manutenção da ordem vigente.

Vê-se que, mais do que uma modalidade discursiva contemporânea, é a relação da escrita com o corpo que se coloca como um traço estilístico luftiano, já que as heroínas (ou anti-heroínas) elegem o corpo como palco de inscrições específicas; corpo marcado pela dor e conversibilidade histórica (vínculo com a estrutura psicossocial que o determina).

Sabe-se que demarcar o recorte para exploração em um processo investigativo sempre aponta para o perigo de se retrabalhar temas, afinal, quem poderá dizer que determinado aspecto está esgotado na análise de uma obra?

O objetivo desta pesquisa é, pois, investigar a visão/construção do feminino – aqui entendido como *um efeito de linguagem, resultante da inserção do sujeito na ordem simbólica* – que incorpora a dicotomia, hierarquia e assimetria existentes na edificação cultural dos papéis masculinos e femininos. Enfoca-se as modalidades afetivas amor, ódio, sexualidade, maternidade falhada e as inscrições psíquicas no *corpo erógeno* ou corpo do desejo (subversão carnal) que são reiteradas no percurso das personagens femininas.

Essa caracterização da posição feminina aparenta-se ao conceito do psicanalista francês Jacques Lacan de Real, que o define como aquilo que não pode ser simbolizado na palavra ou na escrita e, desta forma, não cessa de não se inscrever. No contexto literário, o Real pode ser equiparado à própria ordem do discurso.

Observa-se que o tema proposto para estudo não foi diretamente abordado na fortuna crítica da escritora, uma vez que inexistem textos relevantes sobre o entrelaçamento *afeto e corpo*, dentro do viés interpretativo proposto para análise. Entre as obras consultadas para a elaboração desta tese, destaca-se a dissertação de mestrado de Adalgisa Pires, intitulada *A ficção de Lya Luft: traços de uma leitura psicanalítica* (2000), ponto de partida para a análise que se pretende realizar. A crítica literária aborda a relação entre as personagens femininas e a representação do “estranho” em Hoffmann e Freud, bem como apresenta uma discussão sobre o mito, a morte e o trágico no universo literário da escritora gaúcha. Considera-se essa investigação teórica um marco nos estudos psicanalíticos da obra de Lya Luft. Convoca-se também para interlocução as produções científicas de Vera Queiroz (2004), Maria Goretti Ribeiro (2003), Susan Quinlan (1997), José Riter (1997), Maria O. de M. Costa (1996), Monique Oliveira (1996), Tânia Canuto (1993), Lauro Dick (1990) e Lúcia Helena (1989) que

discutem, com aportes teóricos diversos, temas delimitados para estudo neste trabalho de pesquisa.

Denota-se que o projeto estético-literário em análise tem como fio condutor a problematização do lugar da mulher no mundo contemporâneo. Uma vez que a escritura luftiana apresenta como marca estilística a existência de uma voz feminina que se metamorfoseia nos diversos romances (monólogo interior), pode-se indagar que aspectos ligados ao feminino se colocam como invariantes, percorrendo as diversas obras. O que unifica a construção do psiquismo dos seres ficcionais? Que relações podem ser estabelecidas entre o contexto psicossocial e as possibilidades expressivas da linguagem literária de Lya Luft? Quais as linhas de força da obra luftiana? Observa-se que não há respostas claras para essas interrogações.

Respeitando-se o estatuto ficcional das personagens, intenta-se efetuar uma leitura do psiquismo destas, tomando-se por base um/a leitor/a dividido/a e submetido/a à linguagem e aos limites das abordagens críticas demarcadas para análise – psicanálise, mitologia e crítica literária feminista –, com o auxílio de teorias convergentes.

A execução deste trabalho justifica-se, portanto, na medida em que busca identificar os traços configuradores do universo feminino luftiano – marcadores afetivos e inscrições corporais – a partir da análise das operações discursivas utilizadas para configurá-lo. A pesquisa objetiva também problematizar os caminhos percorridos pela escritora no diálogo entre a tradição e a prática literária.

Sabendo-se que a leitura é um processo de seleção e perda de conteúdos, o universo a ser analisado enfoca, basicamente, os romances *As parceiras* (1980), *Exílio* (1987) e *A sentinela*² (1994), dando margem, no entanto, à recorrência a outros textos de Lya Luft, uma vez que se busca uma concepção dialética na abordagem do *corpus* literário. A escolha dos

² As obras de Lya Luft mencionadas neste trabalho serão referenciadas no corpo do texto logo após a citação, de acordo com o seguinte critério: *As parceiras* (AP), *A asa esquerda do anjo* (AEA), *Reunião de família* (RF), *O quarto fechado* (OQF), *Exílio* (EX), *A sentinela* (AS), *O rio do meio* (ORM) e *O ponto cego* (OPC).

romances a serem analisados fundamenta-se no fato de que estes permitem a visão/percepção da construção e transformação das personagens femininas, nos aspectos demarcados para discussão.

Pode-se asseverar que literatura e psicanálise são espaços de conhecimentos dialógicos. A ciência psicanalítica e sua tentativa de fazer “falar” o texto literário induz ao relançamento da escritura com a conseqüente elaboração de obras sustentadas pelo diálogo no campo da intertextualidade. O/a leitor/a com sua *falta* diante do texto – o saber está no texto – busca encontrar na produção dos/as escritores/as o inenarrável da psique humana, numa tensão profícua entre a teorização psicanalítica, a prática literária e a tradição cultural. Percebe-se que os/as escritores/as são capazes de ler os sintomas da cultura, de identificar as fissuras crescentes na subjetividade contemporânea. Para efetivar a análise pretendida, recorre-se a conceitos operatórios básicos, a saber, *pulsão, afeto, desejo, recalçamento, corpo erógeno e Real*.³

Deve-se destacar que a obra de arte é vista por Sigmund Freud como um ato psíquico dotado de sentido, que ilustra normas que regem o inconsciente (*condensação e deslocamento*, mais tarde redefinidas por Jacques Lacan como *metáfora e metonímia*, respectivamente), reveladora de leis e conteúdos que a psicanálise tenta explicitar. Dizendo-se de outro modo, a literatura adianta-se à psicanálise, já que o arcabouço conceitual psicanalítico está implícito na obra dos/as escritores/as.

É deste marco teórico que se pretende partir para demonstrar que a edificação ficcional das personagens luftianas exhibe uma representação específica do feminino revelada por meio de um discurso que apresenta temáticas recorrentes e traumas psíquicos que se inscrevem no *corpo erógeno* das mulheres.

³ Tais conceitos serão explicitados à medida que surjam no corpo da análise desta tese.

Objetiva-se evitar, no entanto, uma abordagem analítica que redunde em causalidades literais, privilegiando-se uma percepção dialética que promova o diálogo teórico com base transdisciplinar. Evidencia-se uma fratura na atribuição de sentido – incompletude do recorte analítico –, pois não pode existir pretensão de totalidade da interpretação, ou seja, toda obra está aberta a leituras diversas de acordo com o horizonte hermenêutico de cada leitor/a. Deste modo, diante da inexistência de uma chave interpretativa unívoca, convoca-se como referencial analítico complementar a mitologia e a crítica literária feminista, já que os conceitos destas áreas do conhecimento têm fronteiras permeáveis.

A recorrência às construções mitológicas fundamenta-se pelo fato de Lya Luft promover, reiteradamente, a reescritura de Mitos como o das Fiandeiras, Mito de Ariadne, Mito da Travessia do Herói/Heroína, Mito do Andrógino, bem como a presença, em seus textos, de figuras que povoam o imaginário infantil, com destaque para as bruxas, fadas, duendes e anões, o que sinaliza para a influência da literatura dos povos nórdicos.

A crítica literária feminista, por sua vez, fornece instrumentos com os quais se investiga a posição da mulher no imaginário sócio-cultural, as relações conflituosas entre o *feminino* e o *masculino* e, principalmente, a fragmentação identitária feminina.

Importante enfatizar que a análise crítica pertinente a este trabalho centra-se sobre o objeto de estudo em seu aspecto narrativo, destacando-se as questões intrínsecas à narratividade da obra literária. As virtualidades literárias e os operadores estéticos básicos utilizados pela autora para a composição verbal (agrupamento de signos lingüísticos) de suas personagens possibilitam a investigação do psiquismo feminino a partir das produções inconscientes, destacando-se o *discurso*, pois, como sustenta o aforismo lacaniano, *o inconsciente se estrutura como uma linguagem*.

E uma vez que a literatura aponta para a ordem do descaminho, do desvio e da transgressão, o que induz a uma reflexão estética incessante, três etapas são selecionadas para

aprofundamento: 1º Capítulo: A tessitura do feminino na obra de Lya Luft; 2º Capítulo: O corpo do desejo e suas enigmáticas inscrições e 3º Capítulo: Feminino e masculino: um inevitável desencontro.

No primeiro tópico da pesquisa, elegendo-se o romance *As parceiras*, apresentam-se os traços estilísticos da obra luftiana no que se refere à urdidura do feminino, destacando-se o dualismo vida *versus* morte, a fragmentação identitária da mulher contemporânea, o amordaçamento da fala feminina e os traços afetivos que permeiam a relação mãe-filha.

O segundo capítulo da tese discorre sobre as inscrições corporais que se presentificam no *corpo erógeno* feminino, a partir das marcas lingüístico-discursivas que compõem o quinto romance de Lya Luft, *Exílio*. Intenta-se analisar a representação psicossocial do corpo, bem como as questões relacionadas à delimitação do espaço existencial destinado, culturalmente, à mulher. A referência mitológica que se utiliza alude ao modelo heróico, com destaque para o percurso da heroína/anti-heroína, no que diz respeito ao processo de desconstrução/reconstrução identitária.

O terceiro segmento examina, por meio das construções narrativas de *A sentinela*, a inscrição psíquica da *diferença sexual*, privilegiando-se a análise de marcadores afetivos como amor, ódio, desamparo e a inexistência de *rapport* sexual (desencontro homem/mulher). Busca-se efetivar um confronto entre as representações literárias e sociais das posições *femininas* e *masculinas*, identificando a derrocada do *logos* e o lugar de mediação cultural viabilizado pelo discurso feminino. As produções mitológicas que norteiam essa discussão referem-se ao Mito do Andrógino, Mito de Lilith e Mito das Fiandeiras.

O tema que se circunscreve para discussão é, como já se insinua, apenas uma possibilidade entre inúmeros percursos de análise de uma obra literária. A escolha do viés interpretativo e dos aspectos a serem discutidos sinalizam, de acordo com Freud, para o fato de que o que impulsiona o/a leitor/a a se debruçar sobre o enigma textual é, sobretudo, uma

mobilização inconsciente. Nisso reside a chave para decifrar o universo simbólico de determinado/a autor/a, assim como revela a resistência à escritura, o que dá a real dimensão ao papel do/a crítico/a literário, isto é, ser *intérprete* e *interpretado*.

CAPÍTULO I: A TESSITURA DO FEMININO NA OBRA DE LYA LUFT

A mulher vê-se colocada em um difícil papel: privilegiado objeto do desejo, por um lado e, por outro, cobertura contra o retorno – repudiado – de uma vivência angustiante e proibida. Deve evocar e apagar a primeira experiência de gozo, impotência e abandono, o mais sinistro da experiência humana.

Raquel Goldstein

1. A COMPOSIÇÃO DE UM TABULEIRO FICCIONAL: EROS E TÂNATOS

A publicação de *As parceiras* (1980) projeta Lya Luft no cenário da literatura brasileira como uma autora que busca dissecar obsessivamente a paisagem interior e reiteradamente discorre sobre o processo de mudança e transformação de uma personagem feminina, travessia que aponta para purgações e um possível redirecionamento da postura existencial. Assim, esboça-se uma jornada do espírito, uma contabilidade de negócios interiores, permeada por momentos antiepifânicos.

Na arquitetura do romance denotam-se instigantes personagens e seus abismos interiores, os laços afetivos determinados pelos destinos pulsionais (desejo e morte) e a árdua caminhada que pode conduzir o sujeito da vivência do exílio à reconstrução da diferença.

Ao lidar com a vida tensa das palavras, a autora constrói uma expressão da experiência contemporânea da mulher – dividida, muitas vezes, entre projetos vivenciais díspares –, que se compõe de sentimentos de dor e êxtase, evasão e perda, deriva e deslocamento, urdindo uma teia de significações, permanentemente em devir.

Pode-se afirmar que a escrita luftiana traz à cena um eu trágico feminino – Anelise – que, como muitas das heroínas ou anti-heroínas⁴ de Lya Luft – Gisela ou Guísela de *A asa*

⁴ Este conceito será discutido com profundidade no Capítulo II.

esquerda do anjo, Alice de *Reunião de família*, a Doutora de *Exílio*, Nora de *A sentinela* –, se submete a uma reclusão, voluntária ou involuntária, acossada por traumas psíquicos e feridas do lugar social. Identificam-se a narrativa em primeira pessoa (monólogo interior), o tom intimista, confessional, com marcas lingüísticas da subalternidade: presença do estranho, do grotesco, do que difere de uma norma estabelecida.

Apresentando elementos do *Bildungsroman*⁵ relativo ao século XX – a desintegração psíquica, a fuga do social, a dificuldade de fazer escolhas –, a narrativa caminha em *flashback*, num movimento de báscula entre o tempo cronológico e o tempo da memória. Em uma alternância entre os ciclos vida *versus* morte, tem-se o par antitético alegria *versus* dor, o que se observa, inclusive, na estruturação romanesca, já que a obra se divide em sete capítulos que portam o título dos sete dias da semana – tempo mítico da criação do mundo – e vê-se em cada segmento da obra marcadores (asteriscos) que assinalam rupturas, mudanças temáticas e temporais.

A voz da personagem Anelise domina a instância narrativa, elaborando uma dura reflexão sobre a existência/dilaceramento humano, a partir do lugar enunciativo do “ex-cêntrico”, aqui entendido como um derivado do sujeito do pós-estruturalismo, munido de uma identidade desprovida de essência e que se constitui por meio da trama discursiva tecida pelas diversas culturas⁶, uma vez que ela, insistentemente, faz menção ao seu “cortejo fiel: os mortos, os loucos, os suicidas, os dúbios e desamparados, os culpados, os solitários” (AP, p. 125).

Evidencia-se que o procedimento criativo não se desvincula de extratos sociais e culturais, já que o objeto literário resulta de um diálogo entre tradição e recriação. A partir

⁵ Vale destacar que o *Bildungsroman* tem como protagonista, tradicionalmente, uma personagem masculina. No entanto, algumas autoras do século XX se utilizam desse tipo de narrativa para falar da experiência das mulheres. Susan Quinlan faz uma análise da contribuição de Lya Luft para o *Bildungsroman* gótico contemporâneo em QUINLAN, S. C. *Mutatis mundis*: a evolução da obra de Lya Luft. In: *Entre resistir e identificar-se*, 1997, p. 167 - 183.

⁶ COSTA, C. L. *Sujeitos ex-cêntricos: explorando as fronteiras das teorias feministas*, 1996, p. 51 - 59.

desse ponto de vista, é possível pensar que a arte de Lya Luft, ao representar a face oblíqua, a temática das profundezas, o lado *gauche* da vida, encena a existência fronteira do sujeito contemporâneo, que se debate no confronto entre *identidade* e *alteridade*. É notório que o romance em foco tematiza a cisão/duplicidade humana, ostentando essa problemática através de uma escrita que testemunha os olhares fragmentados do feminino – mãe, filha, esposa, amante, profissional. No dizer de Stuart Hall, “o sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas”.⁷

A fantasia de uma identidade plenamente unificada, herança do Iluminismo, cede espaço a existências que se fundamentam na descontinuidade, na ruptura, no deslocamento. As pesquisas de Freud e Lacan, por sua vez, postulam um sujeito “assujeitado” ao código lingüístico, a sistemas de representações simbólicas, à incapacidade humana de aprisionar o sentido na cadeia significante.

O caminho ficcional luftiano revela, desse modo, que viver é dar sentido ao incompreensível, trabalho ininterrupto de significação, sempre sustado e retomado. A vida é apresentada como embate entre o ímpeto de ligação de *Eros* e a vocação de obscurecer, ocultar, atirar na sombra de *Tânatos*⁸, exigindo de cada humano a produção do pensamento/linguagem que, provisoriamente, o separa da morte.

A oposição vida/morte, tema fortemente universal, perpassa todo o romance, não se devendo esquecer que a morte é um dos últimos tabus culturais e um dos primeiros da humanidade. *As parceiras* explora, assim, o aspecto trágico do viver, entendendo-se o trágico como uma espécie de conteúdo profundo que impregna a condição humana em qualquer

⁷ HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*, 2003, p. 12.

⁸ Ênfase que a referência a *Eros* e *Tânatos* circunscreve-se ao *dualismo pulsional* (pulsões de vida versus pulsões de morte) postulado por Sigmund Freud. No que diz respeito às questões mitológicas, remeto a BRUNEL (1997) e BRANDÃO (1991).

tempo da história, conteúdo que aponta para um conhecimento adquirido através da dor⁹, envolto em um tempo disjuntivo que se arrasta, tempo da náusea, presente em Kafka e Lautréamont no plano ficcional e em Bachelard por um viés filosófico, dentre outros.

Anelise depara-se com “[...] os mortos no morro e outros no meu *cemitério particular da memória*, [que] me fazem companhia sem serem vistos. Murmuram, chamam. Cada vez me aterrorizam menos: já sou quase um deles” (AP, p.16 - grifos meus). Sabe-se que a palavra cemitério deriva do grego *koimeterion*, que significa lugar onde se deita para dormir. Freud, na *Interpretação dos sonhos* (1900), ao pesquisar a simbologia dos processos oníricos, evidencia uma equiparação entre o sono e a morte. A personagem narradora, imersa em uma tessitura existencial permeada pela dor, loucura e morte, acredita, apesar de tudo, que “A vida, uma vida boa, clara, alegre, tinha de existir em algum lugar [...]. Sabia que existia, fervia dentro de mim às vezes como reflexo de algo afastado mas ainda assim meu” (AP, p. 29), revelando a dualidade pulsional (pulsões de vida/pulsões de morte) que rege o psiquismo humano.

Desse modo, a densa temática do romance aponta para um sombrio mistério a partir do título *As parceiras*, pois, de acordo com a fala da protagonista, a vida é encenada como *jogo de azar, tabuleiro de xadrez* que simboliza as forças antagônicas que se opõem na luta pela existência, enquadrando uma situação de conflito, um cenário de oposições, de lutas. No dizer de Anelise: “[...] éramos um bando de mulheres malsinadas, mas só mais tarde eu entenderia isso também” (AP, p. 30). Maria Osana Costa, ao discorrer sobre a mulher, o lúdico e o grotesco na obra luftiana, afirma que a imagem de um “jogo maior” presentifica-se em todo o universo literário dessa escritora, uma vez que ganhar no jogo da vida depende mais da sorte do que do cálculo.¹⁰

⁹ MEICHES, M. *A travessia do trágico em análise*, 2000, p. 22.

¹⁰ COSTA, M. O. M. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*, 1996, p. 25.

Tal assertiva coaduna-se com o que Sigmund Freud postula em *O mal-estar na civilização* (1930) Ele se refere ao desamparo humano, ou seja, o encurralamento de um sujeito criador de si e também herdeiro da miséria irreduzível de ser uma obra inacabada, marcado pela incompletude e prematuração, atravessado por um ponto cego denominado inconsciente, o “país do Outro”. De acordo com o teórico mencionado,

Ficamos inclinados a dizer que a intenção de que o homem seja ‘feliz’ não se acha incluída no plano da ‘Criação’. O que chamamos de felicidade no sentido mais restrito provém da satisfação (de preferência repentina) de necessidades represadas em alto grau, por sua natureza, possível apenas como uma manifestação episódica.¹¹

A tentativa de Anelise de repassar o filme da vida, a busca de suas origens, aponta para a vivência angustiante da personagem, aparentemente presa a um *destino*¹² inexorável. De acordo com sua percepção, o núcleo familiar do qual faz parte é composto de “Seres silenciosos, nunca havia trégua, nunca se podia parar senão o inenarrável brotava, punha de fora um dedo ameaçador” (AP, p. 104).

A trama romanesca desenvolve-se em torno de Catarina von Sassen – representação do interdito¹³ –, avó de Anelise, descendente de alemães. Menina loura e delicada que aos catorze anos é entregue pela mãe ao futuro genro, um “trintão experiente” que a toma como esposa, um homem de “virilhas em fogo” (AP, p. 13), ou seja, “jogaram com ela um jogo sujo. Não podia mesmo agüentar” (AP, p.11). A nominalização jogar/jogo, presente neste fragmento, explicita a ênfase no desamparo da personagem feminina, uma vez que é “jogada” no embate com o mundo. Observa-se que a diferença anatômica masculina converte-se em

¹¹ FREUD, S. *O mal-estar na civilização*, 1976, p. 95.

¹² A psicanálise designa por *destino* o poder inegável da natureza/cultura que se impõe ao humano e se constitui na fonte de desamparo e medo deste diante do futuro.

¹³ O *interdito*, para a psicanálise, refere-se àquilo que é expulso da cadeia significante e, como tal, não cessa de retornar, de se reinscrever através das formações do inconsciente: chistes, atos falhos, sonhos, sintomas.

supremacia humana e social, já que “o destino foi zeloso: caçou-a pelos quartos do casarão, seguiu-a pelos corredores, ameaçou arrombar os banheiros chaveados como arrombava dia e noite o corpo imaturo” (AP, p. 13). A repetição da consoante *r*, letra do áspero, do gutural, próprio daquilo que fere mas não aniquila, possibilitando uma sobrevida, ratifica o campo semântico da aspereza, recurso de linguagem utilizado para anunciar o que virá a seguir. A simbologia da chave, por sua vez, remete para a figura do senhor, do iniciador, daquele que detém o poder, bem como o mistério/enigma a ser decifrado.¹⁴ Na fala de Anelise menciona-se “o mistério de Catarina, entranhado em mim, cada vez mais fundo” (AP, p. 26).

A partir de um espaço de reclusão – o Chalé –, recorrência temática luftiana (sótãos, casas, casarões), a protagonista, diante de uma existência confusa, busca o que fazer com a fragmentação identitária, envolta no espiral vida/morte.

A verdade do sujeito desejante tematizada pela psicanálise constrói-se a partir de distorções e deslocamentos daquilo que é expulso da consciência. Constata-se que o vazio esmagador, as “ligações descosidas” (AP, p. 114) que pontuam a vida de Anelise exemplificam as proposições lacanianas sobre a suposta normalidade psíquica, ou seja, a capacidade do ser humano de não ficar aprisionado a uma única significação dos eventos traumáticos¹⁵, isto é, a possibilidade deste de sustentar a *liberdade da ordem simbólica*. Não por acaso, a narradora de *As parceiras* afirma: “[...] tenho muito o que fazer: descobrir como tudo começou, como acabou. Por que acabou. Se dou com a ponta errada do *fio*, se descubro o lance perverso da *jogada*, a *peça de azar*, quem sabe consigo sobreviver” (AP, p. 16 - grifos meus). A menção ao significante *fio* apresenta uma intertextualidade com a figura mitológica de Ariadne, a “muito luminosa ou muito honrada”, que oferece o “fio condutor e luz” que conduz o herói Teseu para fora do intrincado labirinto onde habita o Minotauro.¹⁶

¹⁴ CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*, 1997, p. 223.

¹⁵ O *trauma psíquico* designa um afluxo excessivo de excitações, as quais o sujeito mostra-se incapaz de elaborar psicologicamente, o que provoca efeitos patogênicos na organização da economia psíquica.

¹⁶ BRANDÃO, J. S. *Dicionário mítico-etimológico de mitologia grega*, 1991, p. 116 - 117.

De acordo com as reflexões de Joseph Campbell, o fio pode ser interpretado como uma metáfora do redirecionamento/entrelaçamento dos diversos caminhos/escolhas que se impõem na existência; aquilo que une e separa a vida da morte, a civilização da barbárie, a loucura da relativa sanidade, pois

A matéria prima para o [...] fio de linha foi colhido nos campos da imaginação humana. Séculos de agricultura, décadas de diligente seleção e o trabalho de numerosos corações e mãos entraram na colheita, na separação e na fiação desse *fio resistente*. Além disso, nem sequer teremos de correr o risco da aventura sozinhos; pois os heróis de todos os tempos nos precederam; o labirinto é totalmente conhecido. [...]. E ali onde pensávamos encontrar uma abominação encontraremos uma divindade; onde pensávamos matar alguém, mataremos a nós mesmos; onde pensávamos viajar para o exterior, atingiremos o centro de nossa própria existência; e onde pensávamos estar sozinhos, estaremos com o mundo inteiro.¹⁷

Anelise, ao empreender a viagem para o interior, na tentativa de reescrever o texto da própria vida, constata: “[...] a peça mais importante sempre fora minha avó, que eu só vira uma vez no sótão branco recendendo a alfazema” (AP, p. 42). Peça que se esboça por meio da junção de uma infinidade de detalhes da vida de Catarina, o que permite à neta compor “[...] devagar um retrato fragmentado, feito dos mexericos da cozinha, das alusões de nossas amigas, dos silêncios constrangidos dos adultos” (AP, p. 44).

Interessante atentar para o fato de que, no jogo dialético do texto, uma espécie floral é associada à Catarina em forma de perfume: “o cheiro de alfazema como um rastro” (AP, p. 119). Sabe-se que a alfazema, desde a Antiguidade, é utilizada em rituais de purificação como planta medicinal; na Idade Média relaciona-se com as virtudes da Virgem Maria.¹⁸

¹⁷ CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*, 1997, p. 31 - 32 - grifos meus.

¹⁸ BECKER, U. *Dicionário de símbolos*, 1999, p. 16.

A partir disso, constata-se que a personagem que conduz a trama de *As parceiras* inscreve-se como o *Unheimlich* freudiano. Vale salientar que *Das Unheimlich* é o título original do artigo de Freud que em português tem, normalmente, o título de “O estranho”, publicado em 1919. Essa expressão alemã assume, na maioria das vezes, o sentido de “o sinistro”, significando algo inquietante, ameaçador. Nesse texto, o fundador da psicanálise aponta para a evidência de que o termo em questão porta certa ambigüidade, oscilando entre o familiar e o desconhecido, ou seja, *heimlich* pode ser usado em sentidos antagônicos como “familiar”, “conhecido”, “secreto”, “oculto”.

Decompondo-se tal locução expressiva, vê-se que *heim* remete a lar, posse, local familiar, local de origem, casa, pátria e *un* constitui-se num prefixo de negação. Assim, “[...] conotativamente o termo *Das Unheimlich* refere-se a algo que deixa o sujeito indefeso diante de forças cuja procedência não conhece e que o cercam de modo invisível. Podem atacá-lo de qualquer lado, a qualquer momento, e são poderosas e inescapáveis como o destino”.¹⁹

Na escrita luftiana, *Das Unheimlich* que Catarina corporifica manifesta-se através de prenúncios inquietantes, da confluência entre o herdado e o original, do retorno do recalçado²⁰, conferindo ao texto literário a marca de medos ancestrais que assombram pela repetição, pelo caráter de intencionalidade de uma trama macabra:

Enquanto eu me debatia sob uma superfície de fingido alheamento, as *parceiras ocultas*, se divertiam comigo.

.....
 [...] eu nunca me aproximara muito de Deus: medo de descobrir que em lugar dele nada havia senão *duas velhas cespentas* jogando no tabuleiro em que as sombras feito uns bonequinhos corriam, saltavam, devoravam-se. A gente acendendo velas como um desesperado, as *bruxas* soprando com força (AP, p. 29 - 30/57 - grifos meus).

¹⁹ HANNIS, L. B. *Dicionário comentado de alemão*, 1996, p. 238.

²⁰ O *recalque* ou *recalcamento* ou *recalçado* constitui-se no processo de afastamento das pulsões às quais é negado o acesso à consciência.

Detectam-se também elaboradas metáforas do desconhecido, da espreita:

Só que agora as paredes rangem mais. É como se a vida fosse um jogo em que as peças mudam mas as jogadoras são as mesmas. Incógnitas.

.....
Um sótão misterioso. Mexericos de cozinha sobre fantasmas e vozes. De noite eu sofria mais, escutava gente murmurando sem parar lá em cima. Qualquer sombra me assustava. Havia rostos atrás da cortina, eu não os enxergava mas tinha certeza de que estavam ali (AP, p. 15/60).

A indecibilidade do texto poético, no entanto, permite que se entreveja a imagem de Catarina/mulher como uma realidade marcadamente poética, fiel às “cifras do inconsciente”, uma vez que lembra que tudo o que possuímos nos possui.

A impureza letal da palavra²¹ aliada ao poder da forma artística produz o ato literário, que instaura o inegável compromisso ideológico do/a escritor/a, o qual se instala no enfrentamento da linguagem e reivindica o direito à expressão de uma subjetividade. No dizer da autora de *As parceiras*, “A literatura não emerge de águas tranqüilas: fala de minhas perplexidades enquanto ser humano, escorre de fendas onde se move algo que, inalcançável, me desafia. Escrevo sempre sobre o que não sei” (ORM, p. 14).

Pensando-se a literatura como algo indissociável da transgressão e da morte²², uma vez que nela está sempre presente o risco de subversão do código lingüístico devido aos signos de autoimplicação autorais, entende-se a escritura luftiana como um espaço de desdobramento que leva o/a crítico/a a encarar o espanto em face do sentido não-unívoco da palavra poética, afinal, tem-se “A palavra má. As palavras inquietantes” (AP, p. 33).

²¹ MACHADO, R. *Foucault, a filosofia e a literatura*, 2000, p. 146.

²² Idem, *ibidem* p. 146.

Utilizando o monólogo interior de Anelise, no qual se instalam repetição e reconhecimento, Lya Luft edifica um jogo estético de ocultamento e revelação em torno daquela que funda a linhagem de “mulheres sozinhas e doidas” (AP, p. 46):

Mamãe me levou embora às pressas, bem que eu teria gostado de ficar olhando o quarto e aquela mulher triste e esquisita. Depois que a porta se fechou no alto da escada nunca mais a vi. Nem fui ao seu velório: não era coisa para criança. [...] Hoje, sei todos os detalhes que há para saber sobre sua vida, mas a verdade perdeu-se entre aquelas paredes (AP, p. 12 - 13).

O ritmo vacilante, a dinâmica do tempo que demarca a rememoração da personagem narradora (continuidade/descontinuidade), as formas de adiamento urdidadas pela escritora – silêncios, elipses, reticências – enredam o/a leitor/a numa “economia erótica da narrativa”, uma vez que as narrativas, desde tempos imemoriais, contam uma história de desejo e utilizam o desejo como motor da significação.²³ O desejo deve aqui ser entendido como a única força capaz de pôr em funcionamento o aparelho psíquico²⁴, possibilitando a criação humana, seja na urdidura de vínculos afetivos – manifestação direta de Eros –, seja no desenvolvimento de todas as formas de produção do conhecimento.

A sedução da obra luftiana induz aquele/a que sobre ela se debruça a um trabalho ativo de decifração, não oferecendo para isso nenhuma garantia. Objetiva-se antecipar um desfecho, mas o jogo autoral de encobrir/revelar constrói um enredo que não segue em linha reta, empreendendo uma aventura com as palavras, envolvendo o/a exegeta com a avidez de sentido e a busca de significados ocultos, já que

²³ MACHADO, A. M. *Ilhas no tempo: algumas histórias*, 2004, p. 49.

²⁴ FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*, 1976, p. 605, v. 1.

O desejo inicial, numa boa narrativa, desencadeia uma energia excitante, faminta, tímida, crescente e expansiva, que se lança em direção a um fim, e busca atingi-lo com prazer, em deliciosos rituais levemente repetitivos, que vão aos poucos construindo um aumento de tensão, cada vez maior, até se chegar a um ponto em que a descarga daquela energia crescente não pode mais ser adiada.²⁵

O discurso é apresentado, pois, como uma alternativa para ordenar o caos interior que segrega e ameaça, pois, graças à rememoração/nomeação, o mundo pode adquirir novos sentidos: “Vim para o Chalé, resolver sabe Deus o quê. Pensar, ficar sozinha. Repassar o filme, avaliar o jogo. Tudo acidente ou predestinação? Raízes de Catarina von Sassen ou acaso da vida?” (AP, p. 120)

A escolha lexical de *acidente*, *predestinação*, *acaso*, *raízes* referente à figura de Catarina, matriz de uma galeria de figuras excêntricas, incita a uma associação com as mitológicas Fiandeiras, as Parcas/Moiras, responsáveis por inscrever no mundo o primado do feminino e decidir sobre a *vida* e a *morte* dos seres. A natureza sagrada de seu número – o três – liga-se à tripla unidade do *tempo*, do *espaço* e do *corpo* que fia e à Grande Deusa Tríplice. Deusas da origem, tornam-se, antes de tudo, uma representação da mulher, já que se portam como “[...] guardiãs da divina fertilidade terrestre, dos cuidados preciosos de vigília nos períodos do dia e da vida, do rigor inflexível das leis que regem a relação com a morte, seja de todas as pequenas mortes individuais, seja do desaparecimento em geral”.²⁶

Recorrendo aos seus instrumentos – o fuso e a roda, encenam o desencadear da mutação e da invenção. Santas, feiticeiras, prostitutas sagradas, meio mulher, meio bicho, mas sempre dotadas de poderes sobrenaturais, são, invariavelmente, Deusas da Lei, em cujos desígnios nem Zeus pode interferir.

²⁵ MACHADO, A. M. *op. cit.*, p. 51.

²⁶ BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*, 1997, p. 371.

É fato que a representação ternária das Fiandeiras fascinou aedos e filósofos desde a Antiguidade. Homero a elas faz menção na *Ilíada*. Sabe-se que Cloto é a fiandeira propriamente dita; Láquesis mede o fio da vida e Átropos, a inexorável, é aquela de quem não se pode escapar.

Pierre Brunel assegura que o tema das Fiandeiras reativa os fantasmas do corpo feminino²⁷ e atualiza os mitos cosmogônicos, pois, a partir dele, buscamos recomeçar, refazer-nos, num ciclo ambivalente de morte e proteção.²⁸ Afinal, o “fio cósmico” maléfico ou iniciático pode ser visto como uma metáfora da narrativa da vida de cada sujeito, ponte entre mundos e estados psíquicos, já que a escrita existencial é traçada com os deuses, deusas e demônios que nos povoam. Percebe-se também que a mulher que tece apresenta uma ligação com a figura materna, já que ambas personificam o sexo responsável pela localização da origem e instauração da imortalidade.

Lya Luft, atualizando a tradição, traz à cena outras figuras da mitologia como duendes, fadas, bruxas, feiticeiras, João e Maria, “anõezinhos engraçados” (AP, p. 23), entes que povoam o imaginário infantil e apontam para a ligação de Anelise com a infância, a falha no chão que jamais é tamponada.

A escritora admite a marcante influência da literatura dos povos nórdicos, das tradições germânicas, do legado judaico-cristão no conjunto de sua obra:

Os contos de fadas com seus condenados, suas bruxas, o sofrimento como preço de qualquer alegria; o *Velho Testamento para crianças*, com tremendos desenhos em bico de pena, um Deus de olhos satânicos assentado em nuvens de trovão: essas foram as duas grandes influências na minha literatura (ORM, p. 131 - grifos da autora).

²⁷ As questões relacionadas ao corpo feminino serão discutidas com profundidade no Capítulo II.

²⁸ BRUNEL, P. *op. cit.*, p. 381.

Raquel Goldstein chama a atenção para o papel dos contos de fadas como mitos estruturantes em nossa cultura, já que exploram etapas da passagem do humano pela vida: as origens, a morte, a ambivalência dos sentimentos, os processos biológicos.²⁹ É digno de nota que elementos comuns aos enredos de algumas histórias infantis como inoperância do pai presente-ausente, carência de proteção parental, fantasia de orfandade e adoção, família substituta fantasmática, enfrentamento edípico com a mãe-madrasta integram o percurso das protagonistas dos romances de Lya Luft. Além de Anelise, pode-se mencionar Alice de *Reunião de família*, a Doutora de *Exílio* e Nora de *A sentinela*.

Assinala-se que o *mito*, neste contexto, é entendido não como um simples relato que recorre à memória, à oralidade e à tradição, mas como representante da síntese de pensamentos de uma época, de formas lingüísticas, de preceitos morais, de imaginações cosmológicas. De acordo com J.-P. Vernant,

O relato mítico [...] não é, apenas, como o texto poético, polissêmico em si mesmo, por seus planos múltiplos de significação. Não está fixado numa forma definitiva. Sempre comporta variações, versões múltiplas que o narrador tem à sua disposição e que escolhe em função das circunstâncias, de seu público ou de suas preferências, podendo cortar, acrescentar e modificar o que lhe parecer conveniente.³⁰

Anelise busca combater os demônios infantis, empenha-se numa tarefa de autodescoberta, entrevedo que apenas o nascimento é passível de vencer a morte, nascimento não de uma configuração existencial pré-fixada, mas de algo que pode inserir o novo:

²⁹ GOLDSTEIN, R. *Erótica: um estudo psicanalítico da sexualidade*, 2000, p. 40.

³⁰ VERNANT, J.-P. *O universo, os deuses, os homens*, 2000, p. 13.

Estava com mais de trinta anos, passara a vida querendo provar o que não tem sentido. Agora iria recomeçar diferente; ainda que no início fosse fingimento, no fim tudo podia virar verdade. A gente não pode inventar a verdade? Pois eu queria viver como toda gente, parar de remexer nos baús (AP, p. 98).

Partindo do pressuposto de que a verdade do desejo inconsciente – ressaltando-se que o saber psicanalítico não possui álibi teológico ou metafísico – é sempre uma meia-verdade, portando, invariavelmente, uma estrutura de ficção, pois “Saber: não sabemos nem de nós mesmos” (AP, p. 59), verifica-se que Anelise recorre ao “[...] corpo com memória, feito sótão cheio de moradores esquisitos. Ossadas, flores, cartas de amor, delírio e morte. E a esperança, bruxa fantasiada de anjo-da-guarda companheira e traidora” (AP, p. 94). À medida que gasta os “rolos de [seu] filme interior” (AP, p. 99), a personagem equipara-se ao sótão da memória e deduz que “[...] a traidora não era só a *morte*: era a *vida* também, a parceira, a outra bruxa soprando velas na noite” (AP, p. 103 - grifos meus).

Não seria arriscado afirmar que *as bruxas, as parceiras*, imagens recorrentes no texto luftiano, metaforizam as *pulsões de vida* e as *pulsões de morte*, forças que interagem no funcionamento do aparelho psíquico, uma vez que as primeiras intentam a renovação da vida e as segundas buscam o retorno ao estado inorgânico. Freud, servindo-se da filosofia de Arthur Schopenhauer (1788 - 1860), acredita que *a morte é o grande objetivo da vida*, ao passo que a pulsão sexual/pulsão de vida é a corporificação da vontade de viver.³¹ Assinala ainda o silêncio que caracteriza as pulsões de morte, o que difere do caráter ruidoso de Eros, o conservador da vida.

Na visceral escrita luftiana, a morte perpassa silenciosa a vida das personagens femininas, habitantes de precários mundos nos quais umas são tragadas por mecanismos de repetição sintomática e outras intentam uma reinvenção ética de si.

³¹ FREUD, S. *Além do princípio do prazer*, 1976, p. 65.

Dessa forma, o núcleo dramático do romance exhibe uma estrutura binária, na qual coexistem vida/morte, fragilidade/força, loucura/sanidade, amor/ódio, violência/ternura, masculino/feminino, levando a crer que, ao fim de cada ciclo, ao se pagarem os preços de escolhas irrenunciáveis, o sujeito “há de emergir – com os ímpetos de um parto – numa explosão de claridade. Isso, somos” (ORM, p. 149).

José Riter, discutindo as relações familiares em *As parceiras* e *A sentinela*, elege o jogo como uma das grandes metáforas que se presentificam no projeto estético-literário de Lya Luft.³² Goretti Ribeiro, por sua vez, efetiva uma análise da simbologia das peças no tabuleiro ficcional luftiano e afirma que “[...] no jogo mimético, a narradora [de *As parceiras*] disputa um ‘xadrez mental’ com o leitor”.³³

A respeito da problematização aqui pretendida, busca-se explicitar que a menção ao tabuleiro de xadrez metaforiza, primordialmente, a dualidade feminina, a *spaltung* (divisão) do sujeito clivado pelo desejo e pela linguagem. Em *O rio do meio*, a escritora a isso alude ao referir-se à *mulher do centro* (ORM, p. 142 - grifos da autora) e à *mulher do porão* (ORM, p. 142 - grifos da autora).

A figura do tabuleiro, que percorre muitos romances, faz pensar em um tabuleiro identitário luftiano, já que esta imagem simboliza um conflito que “[...] pode ser o da razão contra o instinto, da ordem contra o acaso, de uma combinação com outra, ou das diversas potencialidades de um destino”.³⁴ O tabuleiro mencionado no *corpus* literário equipara-se à tomada do controle do sujeito sobre um território, território este que é o próprio eu; o psiquismo humano e sua inevitável fragmentação/pluralidade, *locus* de combates decisivos, pois “[...] não há peça alguma que não tenha repercussão sobre as demais”.³⁵

³² RITER, J. C. D. Pelos desvios familiares: realidade e ficção em Lya Luft, 1997, p. 45.

³³ RIBEIRO, M. G. A **via crucis** da alma: leitura mítico-psicológica da trajetória da heroína em *As parceiras*, de Lya Luft, 2003, p. 97.

³⁴ CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*, 1997, p. 858.

³⁵ Idem, *ibidem*, p. 967 - grifos dos autores.

O tabuleiro de *As parceiras* é, pois, enviesado, transgressor, palco de um jogo de damas que aponta para a possibilidade da existência de trapaça, em oposição ao xadrez tradicional que é um jogo de cavalheiros, já que “quando menos se espera, as parceiras escamoteiam uma peça” (AP, p. 41). O destino traçado por tais figuras induz Anelise a desejar: “Bem que o mar podia subir mais, cada vez mais, tirando do tabuleiro outra peça, esta que só dá azar. Anelise, Anelise” (AP, p. 111).

O microcosmo feminino tematizado na obra de Lya Luft explicita a assimetria homem/mulher, masculino/feminino, uma vez que, no desenrolar da história humana, “as mulheres querem falar, os homens querem parir”.³⁶

As teorizações de Lacan sobre o desejo e a linguagem fazem crer, no entanto, que tudo se faz passar pelas palavras – vida e morte – devido à submissão do sujeito à ordem simbólica. Assim, pode-se asseverar que a morte-vida-narração de Anelise presta-se mais a conjecturas que transfiguram a concretude do real.

No texto luftiano esboça-se o lugar do feminino identificado com o sombrio, oculto, fantasmático, mas também se representa um “matriarcado psíquico” simbolizado pela figura de Catarina, entendendo-se o *estágio matriarcal* não como uma entidade histórica ou arqueológica, mas como uma realidade psicológica cujo poder continua ativo no psiquismo.³⁷

A eficácia mágica do feminino – signo de decomposição e renascimento –, a palavra oracular da mulher – maldição e benção – transparecem no discurso de Anelise ao se referir ao núcleo familiar: “É isso que conheço da história das minhas raízes. Uma família de mulheres” (AP, p. 14); “Éramos uma família de mulheres doidas [...], na qual os *poucos homens* entraram pelo casamento” (AP, p. 17 - grifos meus).

³⁶ LEMOINE-LUCCIONI, E. *A mulher... não-toda*, 1995, p. 2. As particularidades referentes às posições masculinas e femininas serão exploradas no Capítulo III.

³⁷ NEUMANN, E. *A grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*, 1974, p. 49.

O mistério de Catarina von Sassen, a grande desconhecida, perpassa a trajetória de todas as mulheres de sua descendência – Anelise, Vânia, Norma, Dora, Beatriz, Sibila – evidenciando que

As cárites, as ninfas, as sereias, as musas, as três garças, as moiras e outras inúmeras figuras são as forças melodiosas, dançantes e proféticas dessa mulher inspiradora e inspirada na qual o Masculino, muito mais distante das origens, busca sabedoria quando impelido pela necessidade.³⁸

Retomando-se a questão do tabuleiro recriado por Lya Luft, identifica-se, como já foi dito, uma luta na qual se enfrentam, prioritariamente, *vida e morte, masculino e feminino*. Desdobrando essa questão, vale mencionar o papel de cada peça nas regras básicas desse jogo. Sabe-se que existem oito peões que podem ser “promovidos” até oito rainhas/damas; só existe uma peça que é a representação da rainha original, aquela que se movimenta em todas as direções. Vê-se que não é comum a existência de partidas com mais de uma dama/rainha, o que pode ser relacionado à instauração da monogamia, uma vez que o xadrez existe há séculos e atravessou culturas poligâmicas até aportar no Ocidente. Merece ênfase o fato de que é conservado um rei, *parcialmente lento*, parecendo imóvel, cuja força depende da proximidade de outras peças. Deve-se também mencionar que, nos primórdios das partidas de xadrez, os peões eram infantaria, infantes, *infans*, crianças – no jogo, as peças mais numerosas e de menor valor.³⁹

O texto *As parceiras* encena, por meio da imagem do tabuleiro, o confronto entre o mundo patriarcal/falocêntrico e o primado do feminino, aparentemente condenado ao silêncio e à morte, já que, no discurso de Anelise, tem-se: “Lembro de minha avó: roupas brancas,

³⁸ NEUMANN, E. *op. cit.*, p. 259.

³⁹ TAHAN, M. *O homem que calculava*, 1983, p. 81.

alfazema, solidão. E medo” (AP. p. 13). A instância narradora que essa personagem assume mostra que a vida (como o xadrez) é um jogo que não permite posição vulnerável, caso contrário, o risco é a morte: “A solidão era tão pesada que meu coração ia rebentar, que bom que 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” (AP, p. 56).

Apesar disso, o xadrez é também uma disputa que permite, em determinadas situações, trânsito, mobilização, recuperação de peças excluídas, pois, quase que invariavelmente, o/a vencedor/a é o/a que consegue dominar o *centro do combate*, representação da justa medida, buscada desde os gregos, do equilíbrio perfeito entre vida e morte, entre pulsões ativas e passivas, uma vez que, se “[...] não quisermos abandonar a hipótese das pulsões de morte, temos que supor que estão associadas, desde o início, com as pulsões de vida”.⁴⁰

Tal como as peças do xadrez, rei e rainha, coloca-se Anelise no confronto entre uma posição passiva, dominada por uma herança de disposições psíquicas, e a busca de, por meio da rememoração do material recalcado, assumir um papel ativo no decurso da existência, já que

[...] podemos presumir com segurança que nenhuma geração pode ocultar, à geração que a sucede, nada de seus processos mentais mais importantes, pois a psicanálise nos mostrou que todos possuem, na atividade mental inconsciente, um *apparatus* que os capacita a interpretar as reações de outras pessoas, isto é, a *desfazer* as deformações que os outros impuseram à expressão de seus próprios sentimentos.⁴¹

⁴⁰ FREUD, S. *Além do princípio do prazer*, 1976, p. 78.

⁴¹ FREUD, S. *Totem e tabu*, 1976, p. 188 - grifo meu.

A volta de Anelise ao Chalé – e numa relação de contigüidade ao sótão de Catarina – para tecer uma narrativa de reconstrução revela que a narradora persegue o fantasma⁴² da feminilidade e seus mistérios de decomposição/transformação, uma vez que o feminino é, antes de tudo, natureza transformada.⁴³

A árvore familiar, a “árvore temida” (AP, p. 53) que Catarina personifica, expõe o caráter binário do feminino – força/fragilidade, vida/morte – que a obra de Lya Luft manifesta, sabendo-se que a árvore, uma vez que dá frutos, gera, transforma, nutre, é feminina; por outro lado, é também o *falo da terra*, princípio masculino que sobrepuja o abrigar e o conter, o que se evidencia em termos como “árvore genealógica”.⁴⁴

Diante disso, a trama de *As parceiras* leva a protagonista a se enredar em uma arriscada aposta, pois, se no jogo da vida há *cartas marcadas*, aquele/a que lança os dados não deve elidir o fato de que

[...] a vida exige que a troca continue, que o jogo conserve sua graça e que o jogador preserve o gosto de jogar e a esperança de ganhar: que o jogador conserve o poder da aposta e, se ganhar, que esse ganho não o isole do jogo, que ele possa arriscar seu ter por um vir-a-ser mais promissor.⁴⁵

Sustentando-se a hipótese de que o fio temático do projeto estético-literário da obra de Lya Luft é o feminino e suas múltiplas facetas – o que se constata por meio das escolhas temáticas e estéticas e da forma como a autora plasma os seus enredos e personagens –, pode-se assegurar que, no texto literário em discussão, o que define a vida é a capacidade de enfrentar a morte. O mundo carrega, inevitavelmente, uma pluralidade de opostos e a

⁴² O *fantasma*, no escopo teórico psicanalítico, é produto do desejo arcaico inconsciente, bem como matriz dos desejos atuais, conscientes e inconscientes.

⁴³ NEUMANN, E. *op. cit.*, p. 35.

⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 53

⁴⁵ DOLTO, F. *No jogo do desejo. Ensaios clínicos*, 1996, p. 257.

travessia do humano pela terra pode resultar, quem sabe, em uma sinfonia singular, mas nunca isenta de incerteza e dor.

2. O AMORDAÇAMENTO DA FALA FEMININA

As pesquisas de Lacan sobre a linguagem sinalizam para o fato de que o *status* de humanidade sustenta-se na capacidade do sujeito de utilizar um código lingüístico compartilhado socialmente, na possibilidade de ser integrado à ordem simbólica. Deve-se mencionar que o símbolo linguageiro presentifica uma falta, uma ausência que busca ser elidida pelo deslizamento da cadeia significante.

Pensando-se a palavra como a morte da coisa (*Das Ding*), deduz-se que o ato de nomear leva o eu a introduzir uma mediação entre si e os objetos do mundo. E essa mediação só pode ser feita a partir do reconhecimento do sujeito pelo Outro⁴⁶, parental ou social.

Desse modo, existir é se situar como um efeito do (dis)curso, efeito da deriva das palavras que antecedem à geração de cada criança, pois “as palavras, minhas palavras, jamais serão minhas. Mas é preciso ter querido que se tornassem minhas para reconhecer que não pertencem a ninguém, e que assim, não tendo dono nem senhor, para sempre estrangeiras, nelas posso me perder e me encontrar”.⁴⁷

Deve-se mencionar, no entanto, que a linguagem é inseparável de um luto, de uma certa “melancolia”, uma vez que ela sempre se mostra impotente para representar a realidade psíquica e a substância do real. Na fala do sujeito, algo sempre escapa, materializando um fracasso – produção de palavras incertas, impotentes, imperfeitas – e, como já se disse, um luto interminável. Assim, se o humano se constitui pela linguagem – a contraparte disso é que *quem não fala não é sujeito* –, entende-se que o *eu* está estruturado como um *sintoma*

⁴⁶ Para Lacan, o Outro (lê-se “grande outro”) é a instância anterior e exterior ao sujeito e que, no entanto, o determina. Confunde-se com a ordem da linguagem. É o lugar do código lingüístico, tesouro dos significantes.

⁴⁷ PONTALIS, J. -B. *Perder de vista: da fantasia de recuperação do objeto perdido*, 1991, p. 145.

privilegiado, como aquilo que resulta das sobras das palavras daqueles/as que o cercam⁴⁸, o que confere ao ato de falar um certo *estilo* de relação com o Outro.⁴⁹

Articulando a perspectiva de se sustentar uma fala própria e a posição feminina, constata-se que a mulher se situa fora de uma hegemonia cultural, levando-se em conta as condições históricas de enunciação. A ordem da cultura é predominantemente androcêntrica, ou seja, durante milênios, as mulheres não foram convocadas a terem voz no espaço público, uma vez que o código lingüístico foi construído por homens. Dessa forma, pode-se dizer que a fala/escrita feminina se inscreve como uma “língua estrangeira” que compromete o corpo e desintelectualiza a escrita, identificando-se, muitas vezes, com o secreto, o mítico, o folclórico.

A escrita de Lya Luft captura esse traço indelével do drama humano, o silenciamento da fala feminina, entendendo-se o silêncio como resistência, ao urdir o *pathos* trágico de suas personagens.

A existência silenciosa de Catarina aponta para o embate entre o aniquilamento e a possibilidade de salvação, para o limite que demarca a ferida da condição humana. No plano formal do romance, aquela que agencia a linhagem de mulheres excêntricas não fala, tem a palavra cassada ao questionar a ordem social instituída, mas grita por meio do silêncio.

Esboçando as existências fronteiriças, os sujeitos não centrados, a contradição do humano, os elementos do *Unheimlich*, a autora gaúcha denuncia que as minorias, os seres desenraizados não são silenciosos e clamam por representação: “No esconderijo branco, atendida por alguma empregada, pela governanta e pela filha Beatriz, Catarina von Sassen murmurava, falando com gente que só existia para ela. Ou espreitava o jardim, pela porta de vidro” (AP, p. 17).

⁴⁸ LACAN, J. *Os escritos técnicos de Freud*, 1994, p. 25.

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 64.

O manejo do tempo em *As parceiras* sinaliza para um presente tenso, desordenado, prenhe de conflitos identitários. Denotam-se também como marcas estéticas do romance moderno a presença de frases curtas, orações coordenadas, ausência de conectivos: “Catarina tinha catorze anos quando casou [...]. Catorze recém-feitos” (AP, p.11); “Era toda uma ausência parada atrás da porta de vidro da sacada. Três meses depois morreu” (AP, p. 45); “O segredo de Catarina” (AP, p. 45). Isso vem ressaltar, mais uma vez, que o *interdito* causa rumor; a palavra, mesmo silenciada/amordaçada, se faz ouvir obliquamente.

Os lances do jogo ficcional demonstram como a linguagem recorta diferentemente o mundo, enfocando o que está fora da cadeia significante, a verdade do desejo inconsciente que se articula nas distorções e nos deslocamentos do discurso, pois Anelise “Sabia da história de [sua] avó Catarina, a do sótão, conhecia fragmentos da loucura, das falas, das cartas, da morte misteriosa” (AP, p. 24).

Estabelecendo uma relação dialógica com outros romances de Lya Luft, percebe-se a existência de uma cadeia de personagens-filhas, mulheres que buscam se livrar das grades de uma prisão subjetiva – Gisela ou Guísela de *A asa esquerda do anjo*, Alice de *Reunião de família*, Renata de *O quarto fechado*, a Doutora de *Exílio*, Nora de *A sentinela* – por meio da busca das origens e tessitura do discurso. Esses seres ficcionais, diante da perda de referências identitárias articuladas, tentam uma re-invenção da palavra como uma tentativa de reescritura de seus enredos existenciais, acreditando que “todo presente contém essencialmente um fator de mutação, por mais ínfimo que seja, fator que o distingue de um processo de repetição, isolando-o da nostalgia da lembrança, diferenciando-o da exangue rememoração”.⁵⁰

A teorização psicanalítica sustenta que a ligação entre os seres de fala se dá por meio do liame social que a palavra proporciona, pois a possibilidade da inscrição simbólica

⁵⁰ LECLAIRE, S. *O país do outro: o inconsciente*, 1992, p. 28.

(abertura das cadeias significantes) é o que pode livrar o sujeito de significações cristalizadas e mortíferas, uma vez que somente a errância do discurso – linguagem que resvala – é capaz de revelar a plasticidade metafórica do desejo.

É fato que a palavra/voz de Catarina não se inscreve na narrativa romanesca. No entanto, relatos de passagens de sua vida são insistentemente mencionados no monólogo interior da neta Anelise: “Mas eu queria lembrar: minha visita àquele quarto, a moradora de roupa comprida e branca, rosto perplexo, bonito. A impressão de tristeza e medo que levava comigo. [...] A escuridão da escada de madeira. A escuridão da mente de Catarina” (AP, p. 43).

A mulher que dá origem à “legião de perdedoras” não alcança, de acordo com as teorizações de Lacan, o estatuto de sujeito, pois “[...] o *eu* se constitui inicialmente numa experiência de linguagem, em referência ao tu, e isso, numa relação em que o outro lhe manifesta o quê? – ordens, desejos, que ela deve reconhecer, do seu pai, da sua mãe, dos seus educadores, ou dos seus pares e camaradas”.⁵¹

Freud, ao discutir a relação entre o sujeito e a “mente coletiva”, enfatiza o assujeitamento humano às verdades e ilusões postuladas pelos grupos sociais, destacando o núcleo familiar. O grupo impressiona por seu poder ilimitado e perigo insuperável, uma vez que os laços emocionais constituem o “cerne” da mente grupal. Disso deduz-se que o principal fenômeno que resulta da “psicologia de grupo” é a subtração da liberdade do ser de desejo, já que “a razão e o argumento são incapazes de combater certas palavras e fórmulas. Elas são proferidas com solenidade na presença dos grupos e, assim que foram pronunciadas, uma expressão de respeito se torna visível em todos os semblantes e todas as cabeças se curvam”.⁵²

⁵¹ LACAN, J. *Os escritos técnicos de Freud*, 1994, p. 193 - grifo do autor.

⁵² FREUD, S. *Psicologia de grupo e análise do ego*, 1976, p. 104.

No romance luftiano, Catarina tem a palavra subtraída pela mãe que se apodera de seu discurso e garante que “Casando, Catarina deixou na cama de solteira três bonecas de rosto de porcelana. A mãe voltou para a Alemanha, aliviada por estar a filha em boas mãos, *destino assegurado*” (AP, p. 13 - grifo meu).

Sabe-se que a aquisição dos primeiros fonemas da língua materna são indissociáveis do clima gerado pela afetividade da figura da genitora, pela alternância de serenidade e tensão que estrutura as manifestações vitais e emocionais do humano. É o desaparecimento/retorno da mãe ou de sua substituta que fornece ao sujeito a segurança do *espaço existencial*⁵³, a lembrança de uma presença benéfica e tutelar. Constata-se, então, a importância da imago parental para a produção da palavra/discurso, constituindo-se como formadora do *corporeidade*, como suporte que baliza o sentido das primeiras manifestações de linguagem, seja em um papel vivificante ou mortífero, mas sempre absolutamente insubstituível.

O tratamento literário que Lya Luft confere ao texto reveste Catarina de um sublime horror, característico das personagens femininas da autora, descrevendo um percurso vivencial que é descontinuidade, fenda, ruptura e dilaceramento. Envoltas em inescrutáveis zonas de sombra, ela é uma metáfora do silenciamento e da violência simbólica e corporal: “Casamento era para ela a noção difusa de abraços e beijos demorados, e alguma coisa mais, *assustadora*. Algo de que nunca falavam direito. Como as doenças e a morte” (AP, p. 13 - grifo meu).

Nicole Loraux, ao tematizar sobre a mulher no imaginário da Grécia Antiga, alude à invenção trágica da feminilidade – suicídio das esposas e sacrifício das virgens –, pois “nas representações partilhadas da vida social, cabe à morte ser metáfora do casamento porque, durante o cortejo nupcial, a moça morre por si mesma [...]”.⁵⁴ A teórica menciona que Ajax,

⁵³ DOLTO, F. *No jogo do desejo. Ensaios clínicos*, 1996, p. 214.

⁵⁴ LORAUX, N. *Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia Antiga*, 1995, p. 73.

herói homérico, afirma que o silêncio é o adorno deste ser que utiliza a métiis, a inteligência astuciosa caracteristicamente grega, para testar seus instrumentos de sedução e prováveis armadilhas mortíferas.⁵⁵

Freud, por sua vez, ao discutir sobre o casamento, alude à “dupla moral sexual civilizada” que favorece a existência de homens “saudáveis” psiquicamente, embora do ponto de vista social sejam “ímorais”, e de mulheres cultas e de elevados princípios que, no entanto, sucumbem a graves neuroses. Segundo o “cartógrafo do inconsciente”, os distúrbios psíquicos femininos oriundos das frustrações advindas do casamento moderno decorrem de um conflito entre o *desejo* e o *sentimento de dever*; impasse que apresenta duas alternativas: a infidelidade conjugal ou a doença como proteção da virtude.⁵⁶

Na narrativa luftiana, sabe-se que Catarina,

Com o tempo, [...] foi perdendo a lucidez a intervalos cada vez menores. Por fim, baixou a penumbra definitiva. Os médicos acharam que a sua mania de morar no sótão não era de todo má: livrava-a da responsabilidade por uma casa que não podia administrar, e das três filhas que não tinha condições de criar. Ficou ela com seus duendes (AP, p. 17).

Desde a Antigüidade, à mulher é concedida a imposição de morrer pela garganta, metáfora de uma força simbólica (subtração da palavra), sendo o suicídio a morte feminina por excelência⁵⁷, o que será o destino de Jocasta, Fedra, Leda, Antígona e muitas outras.

Não seria forçada uma equiparação entre as personagens luftianas – amordaçadas e enredadas ao fado/destino – e as mulheres idealizadas por Ésquilo, Sófocles e Eurípides, uma

⁵⁵ LORAUX, N. *Maneiras trágicas de matar uma mulher*: imaginário da Grécia Antiga, 1995, p. 23.

⁵⁶ FREUD, S. *Moral sexual “civilizada” e doença nervosa moderna*, 1976, p. 200.

⁵⁷ Observa-se uma semelhança entre a “motivação” do suicídio de Catarina – tentativa de retorno ao útero materno – e a morte do personagem Gerald, de *Mulheres apaixonadas*, na análise bachelandiana efetivada por Izabel Brandão em *A imaginação do feminino segundo D. H. Lawrence*, 1999, p. 92 - 93.

vez que Anelise, ao buscar uma fala própria, pode ser vista como a antítese de Catarina, sempre envolta em silêncio, solidão e medo: “[...] o silêncio estendia-se, ocupava todos os cantos, espiava em todas as palavras, um silêncio que falava alto, que gritava” (AP, p. 96).

A angústia que colore o texto de Lya Luft – identificando-se a angústia como o significante da condição humana – e se manifesta no tensionamento da linguagem poética em *As parceiras* aproxima a personagem narradora do tema de Ariadne em referência ao duplo destino dessa figura mitológica, ou seja, a representação da escolha entre dois caminhos: sacrifício/libertação ou sofrimento/triunfo.

A apropriação da mitologia pela escritora, aludindo à necessidade do sujeito de se assenhorar da palavra subtraída, do fio/discurso que liga e separa a vida da morte, interrompe, assim, o *jogo* trágico ao qual as mulheres estão (estavam?) culturalmente destinadas. Assim, Anelise/Ariadne pode conhecer o misterioso labirinto humano e produzir o “desfiladeiro da linguagem”, pois é “Sibila amorosa, oblativa e lúcida, sacerdotisa de Afrodite que parece também segurar o fio da parca [...]”.⁵⁸ Como uma representação da feminilidade, radical em sua estranheza, a noiva de Dionísio (ou a mulher abandonada por Teseu?) irmana-se com Catarina (e sua descendência), que permanece um ponto obscuro que sempre escapa à lógica fálica: “Uma doida bonita, asseada, mansa, escrevendo e murmurando entre rendas e alfazema. Não fazia mal a ninguém” (AP, p. 45).

A narrativa luftiana e seu potencial transfigurador da linguagem concreta apontam, por meio da fala de Anelise, para os modos de subjetivação predominantes na cultura. De fato, antes de ser racional (império do *logos*), o humano é falante e as mudanças de formas discursivas demarcam momentos de despersonalização e objetivação do sujeito. A fala/linguagem tanto pode ser anônima e impessoal, ressonância do Outro que invade, como pode retratar a possibilidade de humanização de um ser sem voz.

⁵⁸ BRUNEL, P. *op. cit.*, p. 86.

A trama de *As parceiras* evidencia que à avó de Anelise foi negado o direito de seguir a *lei do desejo*, que impele o sujeito na direção do/a outro/a na sua estranheza, na via do encontro do desconhecido em sua diferença, o que garante a aliança conjugal, pois é fato que:

Avanço sozinho(a), de tal modo que do meu desejo nasce *em* ti um desejo ainda desconhecido. Tal é o encontro do outro em sua estranheza, no risco de uma palavra, na qual a arte de bem-dizer, na transfiguração da banalidade das nossas palavras quotidianas, nos permite nos adiantarmos um na direção do outro, na noite..., aguardando a aurora que iluminará nossos passos.⁵⁹

Descrevendo o discurso como *locus* de diferentes exílios, Lya Luft, ao entrecruzar fios de desejo e de morte, denuncia o amordaçamento da fala feminina como algo passível de produzir o grotesco – numa terminologia psicanalítica, o *retorno do recalcado* – por meio da figura de (Si)Bila⁶⁰, retardada e anã, resto de vômito e estupro, o “fruto mais caprichado da árvore temida” (AP, p. 53).

Mas ela, Bilinha, cresceu à revelia: cresceu só a metade do que deveria, ou menos, porque as mulheres da nossa família eram geralmente bem altas. Feia, cabeça pequena, olhinhos suínos, cabelo ralo e preto. Nunca lhe nasceriam dentes. Falava numa algaravia que só tia Bea e a Fräulein decifravam em parte (AP, p. 52).

Deduz-se que a imagem do anão – representação reiterada nos romances da autora – associa-se à literatura dos povos nórdicos, estando especialmente ligada à mãe-terra (grutas e

⁵⁹ JULIEN, P. *A feminilidade velada: aliança conjugal e modernidade*, 1997, p. 42 - grifo do autor.

⁶⁰ Sabe-se que a Sibila ou Pítia refere-se às lendárias profetizas, das quais a mais conhecida é Cassandra. A Sibila personifica o humano elevado a uma condição transnatural, o que lhe permite a comunicação com o divino e a transmissão das mensagens dos deuses. Trata-se de um ser possuído por forças sobrenaturais, profético e instrumento de revelação. CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *op. cit.*, p. 832.

cavernas). Oriundo do mundo ctônico, o anão simboliza as forças obscuras e as manifestações incontroladas do inconsciente. Aproximando-se do louco e do bufo, pode expressar a verdade sem rodeios, constituindo-se num “guardião tagarela” que se expressa por enigmas. No que se refere mais particularmente ao texto em análise, encarna o efeito de *deformações sistemáticas* impostas por homens tirânicos.⁶¹

Rosa Montero, ao refletir sobre a onipresença do anão em sua própria obra literária, acredita que este é um ser crepuscular e fronteiro, situando-se a meio caminho entre a meninice e a maturidade, numa certa indeterminação temporal.⁶² De acordo com a escritora madrilense, a “idade sem idade” do liliputiano produz medo e angústia suscitados pela expressão de idade avançada em um rosto pueril. A partir de tais pressupostos, pode-se relacionar a deformação de Bila com a infância interrompida de Catarina, que se casara aos catorze anos, quando “mal começara a menstruar” (AP, p. 13).

A subtração da fala feminina manifesta-se, também, na aridez de Beatriz, já que “Tia Beata dava até um abraço pontudo, cotovelos magros apoiando no peito da gente, para não encostar. Nada de contatos” (AP, p. 30 - 31).

Beata, a rezadeira, roupa severa, destituída das insígnias da sedução culturalmente atribuídas ao feminino, é designada como a viúva virgem, pois fora casada apenas três semanas:

Logo o marido se suicidara, diziam que fora por não cumprir seus deveres conjugais. Não saciara os magros ardores de tia Beata. Faltava ao marido o que sobrara ao meu avô. Isso fora há muitos anos, mas ainda se murmurava a respeito entre amigos e empregadas, num misto de piedade e ironia. Fora um tiro na boca, a tampa da cabeça saltara como tampinha de laranja quando se corta. Sangue e miolos (AP, p. 31).

⁶¹ CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *op. cit.*, 1997, p. 49-50.

⁶² MONTERO, R. *A louca da casa*, 2004, p. 53.

Se a mulher pode ser pensada como unidade da experiência mística com o erotismo, potência escondida, velada, mas que a todo instante pode se tornar visível⁶³, compreende-se a hesitação masculina entre o medo e o desejo da fêmea, o terror do homem de ser possuído por forças incontroláveis e a vontade de subjugá-las, o que será o *destino* de Beata. Mulher que se coloca numa dialética cruzada entre o desejo e a morte, impondo a si mesma a proibição do exercício da sexualidade ao recusar o apelo intrusivo do sexo masculino. Beata enrijece o corpo, amordaça a palavra e recalca o desejo, pois se sabe que “é sempre na junção da fala, no nível da aparição, de sua emergência, de sua surgição que se produz a manifestação do desejo. O desejo surge no momento em que se encarna numa palavra, surge com o simbolismo”.⁶⁴

Michel Foucault discute o modo como o Ocidente constrói uma concepção de desejo e estrutura “disciplinas” e estratégias de policiamento no que se refere ao *uso dos prazeres* por homens e mulheres. A doutrina cristã da carne – ética e concepção da sexualidade – dissocia prazer e desejo, reservando às mulheres um papel passivo e denunciando os perigos/excessos do ato sexual. “A atividade sexual se inscreve, portanto, no amplo horizonte da morte e da vida, do tempo, do vir-a-ser e da eternidade. Ela se torna necessária porque o indivíduo é destinado a morrer e para que, de certa maneira, ele escape à morte”.⁶⁵

O corpo silenciado de Catarina remete a uma questão apontada por Freud em “O tabu da virgindade” (1918). Neste artigo, ele menciona o tabu – vale mencionar que esta palavra, de origem polinésia, carrega o sentido ambíguo de “sagrado” e “impuro” – que o homem primitivo erige em torno da defloração de uma mulher. Segundo o fundador da psicanálise, o perigo representado pela primeira relação se associa à possível hostilidade que a mulher dirige àquele que a submete a uma “injúria narcísica”, ou seja, a “sexualidade imatura” feminina descarrega-se no homem que lhe faz conhecer o ato sexual⁶⁶, destruindo-lhe um fragmento do

⁶³ JULIEN, P. *A feminilidade velada: aliança conjugal e modernidade*, p. 78.

⁶⁴ LACAN, J. *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, 1995, p. 294.

⁶⁵ FOUCAULT, M. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*, 2001, p. 122.

⁶⁶ FREUD, S. *O tabu da virgindade*, 1976, p. 19.

corpo, o que provoca, em sociedades falocêntricas, a diminuição do valor sexual. Desse modo, as relações entre os sexos apontam para o desconhecido, a perda, a morte, uma vez que evocam estados físicos excepcionais como menstruação, puberdade, nascimento.

Em *As parceiras*, verifica-se que Catarina transforma-se em tabu devido à ambivalência emocional que suscita, já que qualquer coisa que seja misteriosa ou provoque temor por algum motivo está sujeito a tabu.⁶⁷

– Ela era mesmo louca? – indaguei um dia, e mamãe me olhou com ar tão chocado, lágrimas nos olhos, que nunca mais falei nisso, evitava mesmo comentar qualquer coisa de minha avó na sua presença.

.....
Quando íamos ao casarão visitar tia Beata ou ver como Bila estava se portando, eu pedia para subir ao sótão, mas era tia Bea quem respondia: – É sujo e feio lá em cima. Desarrumado. Não tem nada para uma menina ver. E eu voltava para casa quase contente: sabe Deus o que dormia ali na penumbra, debaixo da poeira. Melhor nem saber (AP, p. 26).

As pesquisas de Freud sobre o tabu e sua relação com o nome próprio indicam que, no sistema inconsciente, *palavras e coisas* se equiparam, o que sinaliza para a importância dos nomes nas atividades mentais. Assim, pronunciar o nome de uma pessoa morta é um derivado de com ela manter contato. Tal fato esclarece o rígido tabu relacionado aos mortos na cultura ocidental, pois a morte é normalmente encarada como o pior dos infortúnios. Paradoxalmente, impõe-se ao sujeito realizar o *luto* por meio da palavra, luto que tem por objetivo desligá-lo dos entes queridos/perdidos e redirecionar os investimentos libidinais, sabendo-se que

⁶⁷ FREUD, S. *Totem e tabu*, 1976, p. 43.

[...] seria preciso escolher entre o presente e o passado. Porém não se faz luto esquecendo; está bem aí a descoberta freudiana: não se realiza o luto do esquecimento senão partindo o *pão da palavra*, que diz a dor da perda. Não se deixa a origem, a não ser sabendo o que se perde graças a uma palavra trocada no presente.⁶⁸

Vê-se que a narrativa da vida entrecortada de Catarina delineia uma ausência que solicita um novo esboço traçado com palavras, memórias, escolhas e indagações de Anelise, embora seja inevitável que, nessa tentativa de reescritura, algo sempre escape, uma vez que todo texto porta um quê de interdito, de não simbolizável, pois o humano não pode elidir a função de desconhecimento que o caracteriza.

A remissão interna do romance elege a loucura como um significante privilegiado: “Mas o [medo] de endoidar me perseguiu por muitos anos. Acho que ainda hoje me acena de um canto qualquer feito um ectoplasma. Tênuo, mas assustador, às vezes parecendo uma realidade” (AP, p. 24).

Thomas Szasz (1976), em seu estudo sobre a inquisição e o movimento de saúde mental, afirma que, durante séculos, a perseguição às feiticeiras e aos loucos revela o intuito daqueles que detêm o poder de punir o crime clássico da humanidade – a insubmissão à autoridade –, pecado primevo cometido principalmente por mulheres e lunáticos, seres considerados inferiores, semi-humanos, que solicitam jugo e cuidados. Reportando-se às inferências desse autor, comprova-se que a estrutura social não apenas seleciona as formas simbólicas da loucura que engendra, mas também determina a direção, a força e o resultado final desse processo de fabricação da insanidade, pois,

⁶⁸ JULIEN, P. *A feminilidade velada: aliança conjugal e modernidade*, p. 59 - grifos meus.

[...] viver não é nada mais do que esse processo de acomodação; quando fracassamos um pouco nisso somos estúpidos, quando fracassamos claramente somos loucos, quando o interrompemos momentaneamente estamos dormindo, quando desistimos inteiramente disso estamos mortos.⁶⁹

Catherine Clément e Julia Kristeva sustentam a existência de uma relação entre o feminino – “decididamente inominável e por isso nomeado sem cessar”⁷⁰ – e a vertigem, a síncope, o transe, o êxtase, enfim, o que as teóricas sintetizam com a denominação de *sagrado*. O *sagrado*, no que se refere à posição da mulher, sustenta-se na percepção de um ser que se coloca nas fronteiras da natureza e da cultura, do sensível e do nominável. E nessa encruzilhada dá-se o encontro do corpo e do pensamento, da biologia e da memória, da vida e do sentido.⁷¹

Não se deve esquecer que o próprio nascimento da psicanálise relaciona-se à escuta de Sigmund Freud do silêncio ativo das histéricas oitocentistas como Anna O., Rosalie H., Lucy R., Elizabeth Von R., Cécile M., Emmy Von N., da decifração do *pathos* da voz feminina no Ocidente, uma vez que o sofrimento histórico e a conseqüente criação de uma “anatomia imaginária” vêm desafiar o saber/poder de toda uma época.

A condução narrativa do romance elege a figura de Catarina como a “louca do sótão”⁷² – tema recorrente na literatura de autoria feminina: associação mulher/loucura –, conceituando-se a loucura como o que resulta de um amálgama de significações sociais, pois é sabido que a denominada “doença mental” é historicamente situada e surge em decorrência de um tipo específico de relação entre o/a opressor/a e o/a oprimido/a.⁷³

⁶⁹ SZASZ, T. *A fabricação da loucura: um estudo comparativo entre a inquisição e o movimento de saúde mental*, 1976, p. 157.

⁷⁰ CLÉMENT, C. & KRISTEVA, J. *O feminino e o sagrado*, 2001, p. 49.

⁷¹ Idem, *ibidem*, p. 219.

⁷² Toril Moi trata dessa questão no capítulo “The madwoman in the attic” em *Teoría literaria feminista*, 1995, p. 67-79. A origem do título do capítulo mencionado refere-se a um texto clássico de GILBERT, Sandra and GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth - Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

⁷³ SZASZ, T. *op. cit.*, p. 112.

A formalização expressiva elaborada por Lya Luft e a necessidade de decifrar os enigmas textuais indicam que a mulher, representada por suas personagens femininas, coloca-se como um ponto de alternância entre a sublimação⁷⁴ e o recalçamento. Como ilustração, sabe-se que Catarina, durante a reclusão no sótão, inicia uma narrativa epistolar, rascunha “estranhas cartas” sem destinatário específico.

Compunha longas cartas desconexas e garatujadas em letra gótica num talhe apressado, inclinado para a frente como se um vento forte soprasse de esquerda. Cartas em alemão, língua que Catarina preferira sempre. Pareciam ora destinadas a um homem, ora a uma mulher, talvez escrevesse também as respostas, tudo misturado.

.....
 Não deram importância maior ao fato, talvez a governanta pudica encabulasse um pouco ao ler passagens ternas e ardentes, mas Catarina nem reclamava quando diariamente a empregada da limpeza recolhia a papelada do chão e nos móveis e botava fora. Novas cartas já estavam sendo escritas, e isso acabou rotina (AP, p. 44/45).

Sabe-se que, historicamente, coube ao feminino a escrita milenar dos diários. E entendendo a escrita como a saída para algo impossível de se expressar a nível simbólico, como uma alternativa para minimizar o estado de exílio do ser de linguagem, pode-se afirmar que o ato de escrever de Catarina denuncia uma violência que se perfila por trás das palavras e busca atingir o valor de um registro, de uma marca existencial, bem como fugir de uma realidade insatisfatória para um mundo de fantasia. Deve-se assinalar o fato de a personagem elaborar cartas em alemão, língua que é própria da figura materna e que vem ressaltar um traço de “estrangeiridade”, bem como aponta para uma mensagem endereçada a quem não quer ouvi-la – surdez da mãe/surdez da cultura.

⁷⁴ A *sublimação* é o processo psíquico inconsciente que possibilita à pulsão sexual substituir um objeto por outro (revestido de valores e ideais aceitos socialmente) e trocar o objetivo sexual inicial por outro não sexual. A sublimação é designada por Freud como o destino pulsional mais raro e mais perfeito.

Expondo à luz o recalcado de um histórico familiar, sem se dar conta disso – o sujeito pode dominar um código lingüístico sem se sentir no direito de usá-lo –, a Moira da família von Sassen reafirma que, “nesse mundo convencional, regido pelos homens, a mulher cria para si um universo interior de infinita riqueza: ouve o canto dos pássaros, o tique-taque do relógio, respira o perfume das árvores, da vida, das flores, da noite”.⁷⁵ E esse mundo imaginário materializado na escrita entrevê, no encadeamento das palavras, a possibilidade de lutar contra uma vivência de dilaceramento e de conquistar um espaço de relativa liberdade, de sobrevivida: “E havia a sobrevivida também: bela palavra. Todos têm sobrevivida, além da hora fatal a gente agüenta ainda um ano, dois, quarenta. A trégua entre a ferida e a morte” (AP, p. 103).

Ana Costa, ao analisar as relações entre a memória e a transmissão da experiência, afirma que letra⁷⁶ e detritos (restos não assimiláveis) corporais andam juntos, resultando na urdidura do corpo pulsional, que se produz a partir da inscrição de traçados simbólicos. Tais traços veiculam-se de formas variadas, podendo ser expressos tanto nas marcas de uma tatuagem, como na elaboração de textos/livros. O importante, ao fim de tudo, é que o humano possa deixar vestígios, trilhas de uma passagem orientando o olhar do/a leitor/a para um “outro lugar”⁷⁷ que suscita uma decifração. A escrita/diário é, de acordo com tais assertivas, uma forma de sustentação da estrutura egóica:

[É] um lugar curioso, numa junção do que seria o mais íntimo, com o encontro dos códigos sociais compartilhados com os pares – ou seja, privado e público. Ao mesmo tempo é um *lugar de segredo* que se instaura no cerne da casa parental. A quem se dirige esta escrita? Aparentemente a ninguém, porque se trataria de exercitar o que é mais singular na passagem de um código a outro: da casa parental à identidade entre os pares.⁷⁸

⁷⁵ MANNONI, M. *Elas não sabem o que dizem: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise*, 1999, p. 15.

⁷⁶ A *letra*, na teorização psicanalítica, é o suporte material do significante e o que dele se distingue, assim como o Real se distingue do simbólico.

⁷⁷ MANNONI, M. *op. cit.*, p. 41.

⁷⁸ COSTA, A. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*, 2001, p. 136 - grifos meus.

O escopo teórico psicanalítico permite assegurar que Catarina, ao esboçar traçados de escrita – escrita que é inseparável de um devir –, busca falar em nome próprio, juntar as bordas de um corpo despedaçado para *dar corpo às palavras*, pois falar em nome próprio é emprestar o corpo a um determinado código, uma vez que o nome do sujeito carrega, invariavelmente, as marcas, traços, pegadas e imagens de sua construção e é inseparável de uma corporeidade.⁷⁹

A posição de menos-valia que a mulher ocupa em uma sociedade falocêntrica – lugar de alteridade frente a um discurso dominante – a induz a melhor conjugar vida/morte, perda/ganho, na busca da construção de uma identidade, de um lugar de feminilidade consentida que foge à masculinidade hegemônica.

O texto luftiano, permeado de sombras e ruídos perturbadores, tematiza as idiosincrasias da condição feminina em um corpo cultural agônico, plasmando personagens suspensas no nada, ressignificando o tema do sujeito solitário em marcha pelo sentido da existência.

Como Virginia Woolf, Lya Luft desconstrói a lógica, a cronologia das horas, uma vez que as mulheres que povoam a sua obra colocam-se frente a um encurralamento entre a invenção permanente – caminho único para a sobrevivência psíquica – e a recusa em abraçar *falas impostas*⁸⁰ – metáfora do silêncio que caracteriza a pulsão de morte –, pois é fato que “o silêncio estende, com vigor de morte, véus de sombra sobre a palavra para silenciá-la”.⁸¹

Sustentando a hipótese de que a representação da mulher na literatura delinea-se como sintoma das contradições produzidas por determinada estrutura social – pode-se elencar personagens de diferentes autores/as e épocas, como Ana Karenina, Madame Bovary, Capitu, Nina, Macabéia e muitas outras –, entende-se como a mulher, ao utilizar a palavra como mediadora do seu desejo, intenta quebrar injunções discursivas. A partir disso, pode criar,

⁷⁹ COSTA, A. *Tatuagens e marcas corporais: atualizações do sagrado*, 2003, p. 127.

⁸⁰ HARARI, R. *Como se chama James Joyce?: a partir do seminário Le Sinthome de J. Lacan*, 2002, p. 120.

⁸¹ SCHÜLER, D. *Heráclito e seu (dis)curso*, 2000, p. 200.

laboriosamente, uma narrativa singular como um ser de cultura, mesmo sabendo que o discurso porta a marca da morte, já que “[...] numa tentativa de recusar a perda, de negar a morte, a palavra termina por ser o próprio signo da morte, a marca de que ali, naquele lugar, algo de fundamental se perdeu”.⁸²

De acordo com Maria Rita Kehl, cabe ao feminino, mais precisamente à marca da fala feminina – presentificada, no romance, nas cartas de Catarina e na rememoração de Anelise – apossar-se do *falo da fala*⁸³ e, assim, se introduzir no mundo.

No ensino de Lacan, o falo é o significante destinado a designar os efeitos de significado; trata-se do próprio significante da *falta a ser* que põe em movimento a cadeia lingüística. Catherine Clément e Julia Kristeva asseveram que o falo é a co-presença sexualidade/pensamento que define a condição humana – o ser de desejo não é puro corpo biológico nem pura representação psíquica –, já que o sujeito resulta do enodamento das pulsões e do sentido.⁸⁴

Tais considerações não elidem a polaridade biológica que rege a condição do homem e da mulher; antes apontam para a evidência de que as diferenças sexuais revestem-se de determinado valor a partir da estrutura de valoração culturalmente definida, pois

Cada cultura, ou, genericamente ‘cultura’ está engajada no processo de gerar e sustentar sistemas de formas de significados (símbolos, artefatos e etc.) por meio dos quais a humanidade transcende os atributos da existência natural, ligando-as a seus propósitos, controlando-os de acordo com seus interesses. Podemos assim amplamente equacionar a cultura com a noção de consciência humana [...].⁸⁵

⁸² CASTELLO BRANCO, L. *A traição de Penélope*, 1994, p. 71.

⁸³ KEHL, M. R. *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*, 1996, p. 43. É digno de esclarecimento que o *falo* aqui mencionado não se reporta ao órgão sexual masculino, mas ao símbolo tomado na lógica do inconsciente, operador/balizador da diferença sexual e simulacro de potência, de saber e de fecundidade.

⁸⁴ CLÉMENT, C. & KRISTEVA, J. *op. cit.*, p. 76.

⁸⁵ ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? In: *A mulher, a cultura e a sociedade*, 1979, p. 100.

Sigmund Freud alerta que a atividade sublimatória que pode advir da escrita não isenta o humano do *mal-estar na civilização*, uma vez que o texto vivencial produzido sempre busca um destinatário, um endereçamento, para que a inscrição das marcas simbólicas possam produzir sentido, pois somos mensageiros de algo, mesmo que desconheçamos a mensagem. Neste ponto, coloca-se em questão o endereçamento da fala do ser de linguagem, que se assenta na relação mãe/filho/a, já que é sabido que “[...] é necessário que a mãe suponha que seu filho possa fazer hipóteses, e também que tenha lhe emprestado hipóteses que atestavam os hiatos da plenitude de suas certezas plenas”.⁸⁶

No romance de Lya Luft, percebe-se que a mãe de Catarina é surda aos seus apelos. Oferece como resposta aos pedidos de ajuda da filha o silêncio, que, no inconsciente, equipara-se à morte. Assim, a despeito do aprisionamento (ou libertação imaginária?) da “louca do sótão”, algo inusitado ocorre, desvelando uma revolta brutal.

Um dia, porém, sem sinal ou aviso, sem crise ou descompasso, abriu a porta para a sacada, o que nunca fazia. Saiu para a sacada, e jogara-se por cima da balastrada para o jardim, três andares abaixo. Caída no canteiro, entre flores amassadas e morangos feito manchas de sangue, era uma *flor* a mais, branca. *O corpo quebrado*; o rosto intacto, fitando o céu (AP, p. 119 - grifos meus).

A partir da materialidade do significante literário, entre regiões porosas e ambíguas da linguagem, vêem-se procedimentos estéticos tecidos com o intuito de elidir o referente, mas que põem em cena o ato expressivo de uma mulher aprisionada, já que sua palavra não tem o poder de mudar a ordem da cultura. No entanto, ela substitui a linguagem verbal por abortos, deformações corporais, subtração da sexualidade e loucura. Suicidar-se assume, para Catarina, o valor de uma contundente mensagem endereçada a um mundo surdo à sua

⁸⁶ VORCARO, A. M. R. O corpo na psicose. In: *Corpolinguagem: gestos e afetos*, 2003, p. 212.

constituição desejante, uma vez que ela fora, invariavelmente, encurralada entre o desejo e a interdição. No dizer de Anelise, “Devia ter sido fácil amá-la: nos poucos retratos, todos adolescentes, olhava para a gente, interrogativa e doce” (AP, p. 46); “Não havia faltado rigor a Catarina von Sassen” (AP, p. 119).

O suicídio, ato exclusivamente humano presente em todas as culturas, ou supostos suicídios, habitam os romances luftianos, sendo possível assegurar que se trata de um motivo recorrente. Em *As parceiras*, subentende-se que Adélia, amiga de infância e primeiro amor de Anelise, “[...] despencara do rochedo para as espumas pardacentas sem dar um grito” (AP, p. 21); *O quarto fechado* traz o adolescente Camilo, “duplo” da irmã gêmea Carolina, aquele que “[...] procurara a morte, jogara-se nela” (OQF, p. 96); *Exílio* porta no elenco de personagens a Rainha Exilada, mãe da protagonista, que “[...] se matara com um tiro logo abaixo do seio” (EX, p. 77) e *A sentinela* apresenta Lilith, menina que executa a “brincadeira do enforcado” (AS, p. 53), pois “[...] varou o espaço num trajeto curto, mas o solavanco que seu corpo sofreu quando a corda ficou esticada não era o mesmo de quando fazia aquilo de brincadeira, para nos assustar” (AS, p. 53).

A presença do suicídio (velado ou explícito) nos vários textos em prosa permite assegurar que a autora elege a morte como uma personagem de destaque e sobre ela discorre com insistente curiosidade (vale assinalar que a *morte* torna a *vida* urgente), ao mesmo tempo em que efetua, ironicamente, uma denúncia de valores hipócritas presentes na sociedade e, conseqüentemente, nas relações familiares.

O fundador da psicanálise, no texto *Luto e melancolia* (1917), deixa claro que o suicídio ocorre em sujeitos que padecem de uma dominação patológica do Eu por objetos de amor e ódio, o que só se encontra nos processos melancólicos. A partir dos postulados freudianos, verifica-se que nenhum neurótico abriga pensamentos de suicídio que não consistam, inicialmente, em impulsos assassinos dirigidos para as figuras objetais, que, no

entanto, se voltam contra o próprio sujeito. Na verdade, ao se matar, o ser de desejo *mata o outro em si* por meio da identificação do Eu com o objeto amado/perdido. Nas palavras de Freud,

[...] a sombra do objeto caiu sobre o ego, e este pode, daí por diante, ser julgado como um agente especial, como se fosse um objeto, o objeto abandonado. Dessa forma, uma perda objetual se transformou numa perda do ego, e o conflito entre o ego e a pessoa amada, numa separação entre a atividade crítica do ego e o ego enquanto alterado pela identificação.⁸⁷

A condução lenta e cuidadosa da narrativa luftiana, ao dissecar a dolorosa realidade dos laços afetivos, induz o/a crítico/a literário a perceber como a *forma* artística desnuda a experiência psicossocial à qual pertence. Ao urdir uma poética do suicídio, a autora gaúcha reafirma a assertiva de Deleuze de que o/a literato/a, mesmo “desterritorializado” em sua própria língua, tem na literatura/escrita uma “saúde” ou possibilidade de criação de uma saúde⁸⁸ que é, antes tudo, vida, invenção.

Supondo que a leitura de uma obra literária pode ser equiparada a uma viagem cujo percurso não oferece segurança, impregnada de desejo em busca de decifrar significações adormecidas, vê-se que, em *As parceiras*, ao humano é dada a perspectiva de refazer enlaces, liames, ligações anteriormente deterioradas.

Anelise, como Ariadne, intenta produzir o fio da cadeia lingüística, fio que é vínculo e caminho, morte e vida. Diversamente de Catarina, que é tragada pela pulsão de morte, ela busca produzir um enunciado que a proteja da repetição neurótica que é inerente à Tântalos: “Tenho bastante tempo para repassar o filme todo mais uma vez” (AP, p. 17). E se é um fato que falamos/escrevemos para que algo não termine – tal qual Scherazade, a “tecelã das

⁸⁷ FREUD, S. *Luto e melancolia*, 1976, p. 281 - 282.

⁸⁸ DELEUZE, G. *Crítica e clínica*, 1997, p. 15.

noites” –, constata-se que a neta de Catarina, ao re-tecer⁸⁹ os fragmentos de sua herança psíquica, pode, por meio do discurso, esboçar novos traçados de existência, redesenhar o mapa de vida que lhe foi legado, edificar uma (re)invenção do Outro em si mesma, invenção que é, originalmente, *sem-sentido*, resgatando a dimensão ética da palavra, já que “é quando as palavras nos faltam, como a qualquer um, que a fala, tal como o amor, nos vem. Ela deixa de ser chorosa, reivindicatória e perseguida, não mais proclama o que lhe falta, e encontra nisso seu recurso infinito”.⁹⁰

Os conceitos de Lacan, revisitados por Roberto Harari, sugerem que a personagem narradora, ao olhar para o passado – dever da memória – conquista a alternativa de transformar *sintoma* (relação de compromisso entre o desejo e o recalçamento) em *sinthome* que implica o *saber-fazer-ali-com*⁹¹, na urdidura de fios narrativos, no relançamento de sentidos, na utilização de (arti)fícios, o que implica *responder de si e por si*, sem nenhuma garantia.

3. A DEVASTAÇÃO E A RELAÇÃO MÃE-FILHA

No conjunto da prosa ficcional de Lya Luft, identifica-se o trabalho contínuo das personagens femininas para a construção da identidade e urdidura de uma voz própria – necessidade de fazer *diferença* –, o que remete para o enredamento da relação mãe-filha.

A própria autora assume como ponto de relevância em sua produção literária as contradições da maternidade – plenitude, privação, orgulho, segurança –, as mulheres

⁸⁹ Izabel Brandão, ao discutir sobre o Ecofeminismo, recorre ao conceito de “retecimento” como um processo dinâmico que possibilita uma releitura da natureza, das mulheres e dos seres humanos, em relação com o entorno em Ecofeminismo e literatura: novas fronteiras críticas. In: *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*, 2003, p. 464.

⁹⁰ PONTALIS, J.-B. *op. cit.*, p. 146.

⁹¹ HARARI, R. *op. cit.*, p. 136. O *sinthome*, traduzido para a língua portuguesa por *sinthoma*, é o quarto aro a reenodar a estrutura do *nó borromeu*, estrutura constitutiva de todo ser de linguagem, composta por quatro aros: O Real, o Imaginário, o Simbólico e o Sinthoma. A partir do estudo da biografia do escritor irlandês James Joyce, Lacan destaca a função protética do *sinthoma* como parte integrante do psiquismo humano. Este conceito será retomado no quarto tópico do Capítulo III.

desmaternalizadas, frutos de mães de “rala maternidade” (ORM, p. 34), pois “cada filho rasga em nosso flanco uma ferida por onde entram dores e alegrias, e não seremos mais donas de nós” (ORM, p. 107).

Os “estranhos ventres”, as “covas de onde saem os destinos do mundo” (ORM, p.78), a família que pode ser “ninho ou jaula” (ORM, p. 45), tudo isso atrai a atenção de críticos como José Riter (1997), que discute, dentro da constelação familiar, o posicionamento das mães luftianas, seres etéreos, reclusos, distantes, entidades que se apresentam como uma desconstrução/desmascaramento de um ideal materno⁹², resultante de estruturas afetivas deterioradas – famílias madrastas.⁹³

Tânia Canuto assinala que “nas estruturas narrativas de Lya Luft há uma preocupação quase obsessiva com as relações distantes entre mães e filhas, lembrando nas tragédias gregas as lutas dos filhos contra os pais, adversários que não se conhecem”⁹⁴, o que evidencia a associação entre o exercício da maternidade e o sentido do trágico.

Os romances da escritora permitem que se ouse esboçar o perfil psíquico da “mãe luftiana”, a saber, a mulher frágil e infantilizada (Norma, mãe de Anelise), incapaz de estabelecer laços afetivos com os/as filhos/as (Renata, de *O quarto fechado*), a bela alcoólatra e exilada do mundo real (A Rainha Exilada, de *Exílio*), a mulher renegada por não pertencer a determinada etnia (Maria das Graças, de *A asa esquerda do anjo*) e, por fim, aquela que rompe as amarras sociais e parte em busca do próprio desejo (Minha Mãe, de *O ponto cego*).

No entanto, é possível afirmar que em *A sentinela* (1994), denota-se uma torção na urdidura das personagens-mães, pois, se nos enredos anteriores observam-se a apatia e a incapacidade destas de exercerem a *função materna*⁹⁵, nesse romance em particular verifica-

⁹² Para uma discussão aprofundada sobre a condição feminina e o ideal de maternidade que reina no imaginário social, remeto a HILFERDING, M. (1991), CHODOROW, N. (1990), STEIN, C. (1988) e LANGER, M. (1981).

⁹³ RITER, J. C. D. *op. cit.*, 1997, p. 155.

⁹⁴ CANUTO, T. L. As autobiografias fictícias de Lya Luft: símbolo, mito e tragédia, 1993, p. 155.

⁹⁵ A problematização acerca deste conceito será aprofundada ao longo deste capítulo.

se o posicionamento de uma mulher que age renegando a filha mais nova, a intrusa que ousa sobreviver à morte da filha primogênita.

Mauro Meiches, ao se debruçar sobre a tragédia Ática, constata que a família é o espaço trágico por excelência, uma vez que nele afloram os vínculos de amor e ódio que, indissolúveis, traçam o destino do sujeito⁹⁶, o que se coaduna com os postulados psicanalíticos.

A mitologia, com sua riqueza, oferece exemplos de mães devoradoras/destrutivas, como Lâmia, que

Dotada inicialmente de grande beleza, foi amada por Zeus. Transtornada, no entanto, pelo ciúme, Hera eliminava todos os filhos aos quais a amante do esposo dava a luz. Desesperada, Lâmia recolheu-se numa caverna solitária e passou a odiar todas as mães, raptando e devorando-lhes os filhos.⁹⁷

Medéia, personagem da tragédia de Eurípides encenada em Atenas em 431 a. C., também se inclui no elenco de mães assustadoras, mulheres que, ao legarem a vida, condenam o sujeito à morte. Sabe-se que a maga de Cólquida – “hábil em planejar o mal” –, ao ser traída por Jasão, que promete amá-la para sempre e depois a repudia, assassina os filhos Feres e Mérmero. E não se pode esquecer de Hera, divindade feminina do Olimpo, a protetora-guardiã, a esposa legítima de Zeus, que promove tenaz perseguição a filhos adúlteros como Apolo, Ártemis, Dionísio e Épafo.⁹⁸

A trajetória de Medéia, um dos mais refinados esboços do psiquismo feminino, remete para a dimensão simbólica da transmissão do nome e da herança de um pai para um/a filho/a, o que só se dá por meio da mediação materna. É devido a esse fato que a personagem de

⁹⁶ MEICHES, M. *op. cit.*, p. 51.

⁹⁷ BRANDÃO, J. S. *op. cit.*, p. 30.

⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 513.

Eurípides sacrifica seus descendentes, pois são os bens mais preciosos de Jasão: seu sangue, sua sucessão, sua linhagem.⁹⁹ Assim, vê-se o poder ilimitado da mãe, pois

O fato de a mãe poder atender às necessidades tanto biológicas quanto amorosas da criança constitui um dos motivos pelos quais a mãe é elevada à categoria de Outro. O que impera é seu poder: suas respostas constituem lei ou regulamento, suas demandas são mandamentos, seus desejos são desígnios.¹⁰⁰

Vale salientar que o *corpus* da obra luftiana tematiza os jogos de poder que enredam homens e mulheres, pais e mães, filhos e filhas, bem como denuncia os estereótipos sexuais da tradição. No painel de personagens da escritora é freqüente a concepção de homens enfraquecidos – falos decaídos¹⁰¹ – e mulheres que resistem aos embates da vida, o que vem esclarecer que *masculinidade* e *feminilidade* são construções da ordem do desejo, da linguagem e da cultura. Dizendo-se de outro modo, o *ser homem* e o *ser mulher* não são dados *a priori*, mas o que advém de um percurso único, resultante da vivência psíquica de cada sujeito.

Philippe Julien assegura que só há verdadeira autoridade paterna quando esta for recebida de uma mulher, já que, “originalmente, *para* a criança, o pai é instaurado como Nome *pela* mãe. Para a criança (não para a sociedade!), é a mãe quem inscreve um lugar na ordem simbólica – lugar vazio, que, em seguida, algum homem poderá ocupar... a sua maneira”.¹⁰²

⁹⁹ BRANDÃO, J. S. *op. cit.*, p. 85.

¹⁰⁰ ZALCBERG, M. *A relação mãe e filha*, 2003, p. 109.

¹⁰¹ Uma problematização sobre a “inversão” dos papéis ditos masculinos e femininos será efetivada no Capítulo III.

¹⁰² JULIEN, P. *O manto de Noé: ensaios sobre a paternidade*, 1997, p. 51 - 52 - grifos do autor.

A partir disso, constata-se que a *função paterna* analisada pela psicanálise tem como única garantia um homem voltado para uma mulher, ou seja, a criança elege um pai na medida em que este sujeito é aquele que possui a mulher à qual a criança chama “mamãe”, sendo ela a causa do desejo e objeto do gozo paterno. Aqui cabe o adágio latino ressignificado por Freud: “*Mater certissima. Pater incertus*”.

Vera Queiroz chama atenção para a dinastia feminina que está posta nos romances da autora configurando um “matriarcado ensandecido” que tem como marcadores psíquicos as rupturas, o isolamento, a loucura e a morte¹⁰³, o que implica a existência de filhas sem referentes maternos satisfatórios, mulheres à deriva:

Vejo mamãe sentada perto da janela da sala como Catarina se postara junto da porta de vidro da sacada. Livro aberto sem ler. Eu adivinhava que minha mãe não estava lendo, que nem distinguia ao certo realidade e ficção, nem se interessava pelos enredos, misturando tudo. Às vezes quando ela me surpreendia olhando-a assim, sorria como se fôssemos *duas meninas cúmplices* de alguma travessura (AP, p. 27 - grifos meus).

Elizabeth Badinter, ao pesquisar o “mito do amor materno” no Ocidente, evidencia que “a mãe, no sentido habitual da palavra (isto é, a mulher casada que tem filhos legítimos) é uma personagem *relativa e tridimensional*”.¹⁰⁴ Tridimensional porque a definição de mãe só se dá na triangulação pai-mãe-filho/a, e relativa porque aquela passível de exercer a função materna é alguém dotado de aspirações próprias que não se ligam, necessariamente, ao filho/a. Assinala também que o conceito de infância é recente na história da humanidade, reportando-se aos Séculos XVIII e XIX e muito deve aos ensinamentos do filósofo Jean Jacques Rousseau (1712-1778), que idealiza a mãe como uma mulher que ignora o princípio

¹⁰³ QUEIROZ, V. A literatura de Lya Luft. In: *Pactos do viver e do escrever: o feminino na literatura brasileira*, 2004, p. 76.

¹⁰⁴ BADINTER, E. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, 1985, p. 25 - grifos da autora.

do prazer e as pulsões agressivas, além de ser subordinada à ordem masculina. A pesquisadora defende a idéia que a mãe pelicano que abre as próprias entranhas para alimentar os filhotes é, antes de tudo, um “mito”. E apresenta como prova a relativa ausência da criança na literatura anterior ao Século XVIII:

Um terceiro indício da insignificância da criança nos é dado pelo lugar que lhe era conferido na literatura até a primeira metade do século XVIII. De modo geral, ‘ela é considerada na literatura com um objeto tedioso, em todo indigno de reter atenção. Somos surpreendidos por uma espécie de indiferença, para não dizer insensibilidade em relação à criança’.¹⁰⁵

Philippe Ariès, por sua vez, esclarece que a vida infantil no período histórico antes mencionado é considerada com a mesma ambigüidade com que hoje se discute o *status* do feto, com a diferença que o infanticídio, naqueles séculos, é abafado no silêncio, enquanto que o aborto é reivindicado abertamente na contemporaneidade, o que demarca a diferença entre uma civilização do *segredo* e uma civilização do *espetáculo*.¹⁰⁶

Se é possível pôr em questão o *ideal de maternidade*, espaço de desprendimento e abnegação no imaginário social, não se pode negar que o discurso psicanalítico contribui para “reabilitar” a importância da mãe para a estruturação do psiquismo infantil. Os estudos de Freud apontam para o fato de que a função materna define-se como uma função essencialmente narcisante e que se manifesta por meio dos primeiros cuidados dirigidos ao filho/a, indispensáveis para que o novo ser sobreviva. No entanto, a mãe é também responsável pela introdução de um espaço destinado à lei, a incompletude, sem o qual nenhum sujeito é capaz de se constituir psiquicamente. Assim, o que um/a filho/a demanda –

¹⁰⁵ BADINTER, E. *op. cit.*, p. 8.

¹⁰⁶ ARIÈS, P. *História social da criança e da família*, 1981, p. xv.

e demanda, na teoria psicanalítica é sempre demanda de amor – é um referente que diga para o sujeito o que ele é; liga-se, portanto, à questão do *ser*.

No jogo de recordações de Anelise, o/a leitor/a defronta-se com a descrição de Norma, a mãe da personagem narradora, uma “espécie de fada linda e boa” (AP, p. 26), que se casara com um marido/pai, pois é fato que

[...] sobrevivia apenas assim, pairando pela casa, quase ausente, acompanhando um pouco à distância a vida das filhas e os acontecimentos domésticos. Nunca podíamos correr, gritar, discutir na frente dela. Tudo a perturbava, começava a chorar, recolhia-se no quarto, me deixava louca de remorsos (AP, p. 23).

Percebe-se que o “alheamento” de Catarina perfila-se como uma marca – traço unário – em sua descendência, o que se desdobra no ar etéreo de Norma, na aspereza de Beata, na excentricidade de Dora, na deformação de Bila e no discurso, muitas vezes fragmentado, árido, aparentemente sem sentido de Anelise: “Parece que no vozerio do mar se ergue uma voz humana: – Anelise! Anelise! Vem cá, Anelise! Pura ilusão” (AP, p. 20).

Na trama do romance, constata-se que a personagem narradora busca o olhar materno e o que encontra é a opacidade. Jacques Lacan, ao discorrer sobre o *Estágio do Espelho*¹⁰⁷ como constituinte do psiquismo humano (formador da função do Eu), sustenta que o ser de desejo se estrutura como falante a partir do reconhecimento do Outro parental, no caso a mãe, ou quem exerce a função materna; aquela capaz de dizer ao filho/a “Tu és isto”, cifra do destino inescapável do humano.¹⁰⁸ Lacan também sinaliza para a servidão imaginária que o

¹⁰⁷ Sabe-se que o espelho – símbolo solar e feminino –, como uma superfície que reflete algo, carrega um rico simbolismo no que diz respeito à ordem do conhecimento. Em relação à psicanálise, o espelho representa o lado desconhecido da psique e possibilita a construção da *identidade* e da *diferença*. CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *op. cit.*, p. 393 - 394.

¹⁰⁸ LACAN, J. O estágio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos*, 1998, p. 103.

amor, particularmente o amor materno, solicita como preço pela *identidade alienante* que é outorgada a cada criança.

Dessa articulação, pode-se deduzir que a função materna “arbitra” o destino, permitindo ou não a estruturação dos referentes psíquicos. Da qualidade do vínculo mãe filho/a resultará a formação das estruturas psíquicas propostas pela psicanálise: neurose, psicose, perversão.

Em *As parceiras*, Anelise, diante do olhar materno, conclui:

[...] embora minha mãe fosse assim alheada com seus livros e músicas, eu a amava muito, e sabia que ela me amava também, na sua maneira etérea e infantil. Era uma mulher alta, clara, bonita, *parecendo com minha avó*. Apenas *esquecida*: sempre perdendo suas coisas, pedia que ajudássemos a encontrar o livro, a partitura, o lenço (AP, p. 26 - grifos meus).

O arcabouço teórico psicanalítico lança luz sobre a ambigüidade enraizada na construção egóica, pois, ao mesmo tempo que o nascimento psíquico é uma edificação fictícia ligada ao olhar do Outro, é em torno da mãe, da *perda da mãe*, que se organiza a base simbólica do ser de linguagem. A esse respeito, Lacan postula que “todo acabamento da personalidade exige este novo desmame. [...] o indivíduo que não luta para ser reconhecido fora do grupo social nunca atinge a personalidade antes da morte”.¹⁰⁹

A narrativa urdida em pequenos fragmentos discute a temática da infância e do desamparo infantil, o que permite identificar os primeiros anos como fomentadores do “[...] desencontro quando o amor dos adultos deixa o mundo de uma criança em irreparável desordem” (ORM, p. 27). Utilizando a fala de Anelise, Lya Luft discorre sobre o “destino” da mulher, etapas do ciclo de vida, capturando registros perceptivos que se manifestam na

¹⁰⁹ LACAN, J. *Os complexos familiares na formação do indivíduo*, 1993, p. 30.

linguagem e na memória corporal, pois discute “[...] a formação psicológica das protagonistas, seus processos de memória seletiva, as pessoas que influem em suas tomadas de decisões e sua necessidade de agirem por si mesmas, ao invés de dependerem inteiramente da decisão de outros”.¹¹⁰

Deste modo, ao re-tecer os liames da existência, a narradora de *As parceiras*, inescapavelmente, defronta-se com a intrigante figura da mãe: “Uma menina crescida com quem se tinha vontade de brincar de comidinha e casa de bonecas” (AP, p. 26), o que metaforiza o confronto com a *falha* na função materna, no vínculo intersíquico humanizante. O posicionamento existencial de Norma – mãe/menina –, despossuída do “dom” maternal de Catarina, reafirma que

Numa menina que nunca tenha tido a oportunidade, na infância, de viver com um homem e uma mulher que compartilhassem sua existência, os fundamentos da estrutura genital inconsciente não podem ser elaborados: essa menina, criada no gineceu, não poderá servir, se vier a se tornar mãe, de imagem estruturante para a libido de seus filhos.¹¹¹

A atitude demissionária da mãe de Anelise induz a filha a ocupar um lugar de “fruto descriado”: – O que serei? Vou ser um nada? –, com todas as implicações que isso acarreta no exercício da sexualidade, na produção de vínculos afetivos posteriores e na possibilidade de engendrar filhos/as (no corpo e na psique), dificultando uma fecundidade afetiva e social que se instala nas trocas inter-humanas.

¹¹⁰ QUINLAN, S. C. *Mutatis mundis*: a evolução da obra de Lya Luft. In: *Entre resistir e identificar-se*, 1997, p. 168.

¹¹¹ DOLTO, F. *No jogo do desejo. Ensaios clínicos*, 1996, p. 185.

Malvine Zalcberg, revisitando Lacan, aponta para o aprisionamento do sujeito a uma história que o antecede (mundo da significação) e ao enigmático desejo da mãe.¹¹² Vale reassignar que o desejo do sujeito falante é sempre o desejo do Outro. A partir disso, deduz-se que a “rala maternidade” (ORM, p. 34) descrita por Lya Luft atrela-se ao fato de que o nascimento psíquico de um/a filho/a transcende imposições biológicas e culturais e se inscreve na ordem do desejo de uma mulher (a maioria da vezes, a mãe biológica).

Em relação a isso, é interessante evocar a fala de Anelise:

Pois ela [a mãe] era um pouco infantil, desinteressada pelas coisas práticas, aparentemente incapaz de assumir uma família sua. [...] O consultório de papai não era longe de casa, e enquanto ele não chegasse minha mãe não parecia ter sossego. Depois do jantar tocava piano para ele na sala: era para ele que tocava, cantava, vivia (AP, p. 22).

Percebe-se que a dificuldade de se separar da mãe – ou da linhagem materna – pode levar uma mulher ao impedimento de aceder à própria feminilidade. No exercício da sexualidade adulta, é imperioso que ela se separe do corpo materno como condição para obter o gozo que pode proporcionar o corpo de um homem. E sabendo-se que a demanda de um sujeito à mãe não é somente demanda de amor e objeto, mas demanda de resposta sobre seu ser, entende-se como a filha pode se aprisionar nas malhas do desejo materno e encontrar dificuldade no exercício da vivência amorosa que é, sobretudo, confronto com a alteridade. Nesse momento da evolução psíquica da filha, destaca-se o papel decisivo do pai ou de quem exerce a função paterna, o pai situando-se como uma baliza da diferença sexual para a menina/mulher, como aquele que vai interditar a completude imaginária entre mãe e filha – função simbólica paterna.

¹¹² ZALCBERG, M. *op. cit.*, p. 54.

A esse respeito, Lacan, em vários momentos de seu ensino, refere-se à *metáfora paterna* – entendendo-se a metáfora como a substituição de uma linguagem por outra – como a operação psíquica que vai permitir ao pai real dar um significado para o significante do desejo da mãe, oferecendo uma alternativa ou um substituto para o paraíso irremediavelmente perdido (estado de completude narcísica entre mãe e filha).

O papel paterno inicial é separar a filha da mãe – lei da proibição do desejo incestuoso –, para que a pequena mulher possa adquirir a liberdade de abandonar a infância e a dependência fatal do *Eu Ideal* dos pais.¹¹³ Tal separação se manifesta na capacidade do sujeito de se inscrever na cena do mundo por meio do processo de constituição de uma subjetividade.

No romance em análise, vê-se que Anelise se coloca a meio caminho da aquisição de um *modus operandi* que represente o seu desejo e sua palavra: “[...] somos todos umas *ligações descosidas*, assim era comigo e com meus pais, com minha irmã, com todo mundo. *Seres vagos*, menos que anjos. Uns coitados” (AP, p. 114 - grifos meus).

É digno de nota que o pai de Anelise – como muitos dos patriarcas fracassados da ficção luftiana – não incorpora, satisfatoriamente, as insígnias fálicas, pois, “[...] mais que meu pai, ele sempre foi o marido de Norma” (AP, p. 27); “Ele se aproximava mais de mim como médico do que como pai” (AP, p. 21).

Na arquitetura textual, os homens apresentam-se como “falos decaídos” e as mulheres como “falos descentrados”¹¹⁴, dificultando a dialética entre o *diferente* e o *mesmo*, o que garante a constituição da identidade psicosssexual. Deste modo, se é a mãe (ou o desejo da mãe) que introduz o pai na relação com a filha, entende-se o fracasso da função paterna na obra luftiana, uma vez que esta é delegada por mulheres que também malogram no exercício da função narcisante, como seres etéreos, alheados, situados nas bordas do mundo/cultura, destituídos de uma identidade própria.

¹¹³ DOLTO, F. *No jogo do desejo. Ensaios clínicos*, 1996, p. 197.

¹¹⁴ No texto de Lya Luft, evidencia-se uma “inversão” no que se refere ao uso das insígnias fálicas, ou seja, as mulheres instalam um “poder” desconhecido e os homens submetem-se ao “arbitrio” feminino.

É válido observar que em *As parceiras*, fato que se repete em outros romances, inexistente o patronímico do pai – a narradora refere-se somente à família von Sassen –, que seria simultaneamente usado pela esposa e pelos/as filhos/as e que marcaria com o nome da linhagem paterna a descendência de um casal.

A psicanálise explicita o custo simbólico dessa inscrição – obviamente que dentro do mundo ocidental – na economia libidinal infantil, pois, se ao sexo feminino é dado um valor incomensurável (poder de *vida* e de *morte*), resta ao pai se situar como um pólo de identificação¹¹⁵ que sinalize para o que é definido culturalmente como papéis masculinos e femininos.

A obra de Lya Luft exhibe pais não nomeados (que são genitores sem serem pais simbólicos) e filhas que permanecem aderidas à linhagem materna, seguindo as relações de identificação, ou de recusa de identificação com as mulheres do núcleo familiar. Segundo Françoise Dolto, “todas as mulheres tutelares, esquecidas pela menina transformada em adulta, marcam com fixações sucessivas suas emoções femininas em evolução e as estruturam, não apenas na gestualidade, mas também e sobretudo num modo de ser e de sentir”.¹¹⁶

A partir da fala de Anelise, sabe-se que “caminho nesta solidão prateada e penso em minha mãe que conheci tão pouco” (AP, p. 22); “[...] Catarina inaugurando a cadeia nada secreta que nos ligava tão intimamente” (AP, p. 80), o que expõe o enredamento (neurose de destino) mãe/filha/avó.

Verifica-se que a mãe, território da alteridade, por meio de suas palavras iniciará (ou não) a filha em seu destino de mulher e de futura mãe. A ausência de qualquer palavra, por seu turno, representará uma mensagem de valor narcísico degradante. De qualquer modo, o

¹¹⁵ A *identificação* é um processo psíquico por meio do qual o sujeito adquire aspectos, propriedades, atributos de um outro (principalmente das figuras parentais) e se transforma, total ou parcialmente, de acordo com tais imagens. Pode-se assegurar que a personalidade humana resulta de um amálgama de identificações que ocorrem ao longo da vida.

¹¹⁶ DOLTO, F. *No jogo do desejo. Ensaios clínicos*, 1996, p. 219.

discurso materno sempre acarretará um efeito indelével sobre a filha, já que esta sempre “[...] guardará a marca da forma pela qual sua mãe, enquanto mulher, encontrou uma referência para seu ser”.¹¹⁷

Disso deduz-se que aquilo que uma filha espera de uma mãe é a crença na capacidade de urdir uma posição feminina; o esboço de um caminho para a obtenção de prazeres sexuais com um corpo outro que não seja o dos pais – renúncia ao voto arcaico incestuoso.

Cabe à filha realizar o *luto* da separação deste ser encantatório, fonte do desejo e da linguagem, separação que começa com o desmame e se “conclui” com a morte simbólica da mãe idealizada, condição para que a filha/mulher possa existir. Entende-se que é por meio da retirada da mãe que a mulher/filha toma consistência. Aqui se insere a metáfora de Lacan que compara o nascimento simbólico com a aparição de uma praia, o que só ocorre com o recuo do mar/mãe, embora se saiba que a imago da “mãe boa” persiste no imaginário social. De acordo com Françoise Dolto,

Pode-se dizer que a imagem da mãe bela, bondosa, serena, dedicada, sorridente, boa cozinheira, costureira e dona-de-casa, meiga com os sofredores, e totalmente dissociada de sua relação de amante com o pai da criança e de seu desejo de adulta por um adulto, continua a ser exibida nas galerias do coração.¹¹⁸

A relação de Anelise com Norma transforma-a em uma adulta orfanada ou mal-amada, cria sem mãe, abrindo espaço para a existência de “mães substitutas”, personagens que se encontram em quase todos os romances de Lya Luft, e que buscam, imperfeitamente, restaurar a maternagem fracassada da mãe biológica:

¹¹⁷ ZALCBERG, M. *op. cit.*, p. 111.

¹¹⁸ DOLTO, F. *No jogo do desejo. Ensaios clínicos*, p. 214.

Instalaram na casa uma governanta rígida cujo nome ninguém usava: era apenas a Fräulein. [...] Mas foi ela que criou minha mãe e minhas tias, e ajudou a cuidar de Bila. Manteve a falsa ordem de uma casa arruinada.

.....
 [...] como minha mãe não pudesse preocupar-se com quase nada, os problemas domésticos eram resolvidos por elas [as empregadas], que me vestiam, me banhavam, me davam comida, me contavam histórias de almas penadas e mexericavam sobre nossa família (AP, p. 18/24).

Na tentativa de decodificar a narrativa simbólica de Anelise, questiona-se se a permanência da “mitologia materna” não seria um anteparo que a protegeria do confronto com o desamparo e a morte, com o *Real* inominável que ronda o significado que assume a figura da mãe, em sua face vivificante, mas também mortífera, uma vez que sempre existe a possibilidade de uma apropriação narcísica abusiva da mãe em relação à filha.

Outro fator complicador no enredamento mãe-filha é que ambas possuem um corpo feminino. Esse embate – O que sou para minha mãe? – envolve, imaginariamente, a exclusão da diferença sexual. Ambas são iguais, ambas são destituídas do falo imaginário. Essa semelhança de corpos causa medo e espanto, pois não fica claro onde o Eu/corpo de uma termina e o da outra tem início. A esse respeito, Serge André apresenta a seguinte interrogação:

O que é um corpo de mulher? Todo mundo se pergunta isso, as mulheres tanto quanto os homens – se não mais do que eles – e ninguém encontra uma resposta satisfatória. O corpo dito ‘feminino’ se define por ser, parcialmente ao menos, exterior ao saber, nenhuma articulação significativa permitindo responder pela diferença que a anatomia nos indica.¹¹⁹

A dor de existir, o despedaçamento subjetivo de Anelise reafirma o estatuto de exceção do feminino, “destino” que não é diferente ou complementar, mas suplementar e

¹¹⁹ ANDRÉ, S. *O que quer uma mulher?*, 1996, p. 136.

contingente.¹²⁰ A narradora, como personagem fragmentada, lida com pais que se colocam em situações inadequadas; a mãe com a “maternidade falhada” e a fraqueza/ausência do pai. Diante dessa configuração, é de se esperar que a neta de Catarina encontre dificuldade para atingir a maturidade psíquica – sentimento filial adulto –, já que nasce envolta numa escassez de palavras e de afeto, deixando-se invadir por angústias, fobias e pesadelos:

Noite de pesadelos: uma anã de tranças escava numa sepultura, retira ossos, desmonta esqueletos. Um fêmur pequeno e branco. Vermes verdes, bichos-da-seda. Era uma caixa de sapato ou um caixãozinho de criança? 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 (AP, p. 93).

A presença dos significantes *nojentos vermes pelados*, *bichos-da-seda*, bem como o bestiário luftiano que se presentifica em *As parceiras* (aranhas, siri), inauguram o campo semântico da decomposição – insígnia de instauração da *morte* e renovação da *vida* –, que metaforiza a fragmentação identitária de Anelise, sua deriva existencial em busca de resposta para a inevitável interrogação: – Quem sou, se não sou o objeto do desejo de minha mãe?

Acrescente-se a isso a evidência do fascínio que a sexualidade da mãe pode exercer sobre a filha, pois a aparente simetria dos seus corpos dissimula, como se sabe, a assimetria existente na relação entre ambas, já que aquela que dá a vida talha a moldura do psiquismo humano/feminino. Assim, é a partir da elaboração psíquica do envolvimento com a sexualidade da mãe que se estabelece a constituição de uma “identidade feminina” única, pois “essa imagem materna a fizera sonhar desde menina e a fizera esconder-se no guarda roupa da

¹²⁰ POMMIER, G. *A exceção feminina: os impasses do gozo*, 1997, p. 7.

mãe, encantada com a textura dos seus vestidos e a impregnação de seus perfumes, ensaiando uma condição feminina a ser adquirida para si própria”.¹²¹

Verifica-se que o desamparo vivenciado por Anelise nas relações parentais transfere-se para os laços afetivos posteriores. No relacionamento erótico com o marido Tiago, ela tenciona, antes de tudo, ser aceita, reconhecida, amada. Espera poder exorcizar os fantasmas do passado, enfim, vencer no tabuleiro de xadrez de *As parceiras*:

A explosão de vida que eu continha há mais de vinte anos, a realização do que mal se iniciara com [o primo] Otávio. Expulsei todo o medo fazendo amor delirantemente. [...] Tiago e eu nus pela casa. Tiago e eu passeando nas dunas na noite quente, tirando a roupa, o amorurgia, depressa, eu quero aqui, quero agora. Excesso de vida que não podia esperar (AP, p. 84).

Diante do “espelho” do olhar masculino, a personagem narradora procura, num deslizamento metonímico, a imagem da mãe/mulher que possa servir de sustentáculo para a construção de sua identidade feminina. Seria ela capaz de suscitar o desejo de um homem e engendrar filhos/as? Constata-se que a identificação primeva que se limita a um lampejo no olhar do Outro em busca de reconhecimento assume uma dimensão criativa, mas também trágica. Afinal, toda concepção humana aponta para o fato de que aquilo que dá existência a um sujeito é a fala do Outro que o deseja e o nomeia antes mesmo do nascimento biológico, ou seja, o ser de linguagem é plasmado por meio de narrativas que o antecedem.

No encadeamento de gerações das personagens femininas encena-se um balé inter-relacional que se caracteriza por mães desenraizadas que repassam para as filhas uma semi-existência, o que resulta em “abortos naturais”, em corpos impossibilitados de acolherem

¹²¹ ZALCBERG, M. *op. cit.*, p. 149.

vida. Afinal, as genitoras da prosa luftiana são incapazes de concederem o *habeas corpus*¹²², de enunciarem para uma filha: – Tu tens o teu corpo (erógeno). Tu és capaz de *sustentar* a origem de uma nova vida!¹²³ A partir disso, entende-se a recorrência dos abortos de Catarina e, posteriormente, de Anelise, elos na cadeia de uma *neurose de destino*.

A psicanálise postula que a sacralização de fenômenos como o coito, a gravidez e o parto sinalizam para a evidência de que um/a filho/a, por mais real que possa parecer, não deixa de funcionar como um *objeto imaginário/objeto tampão*, como o inominado que visa suprimir a angústia materna, plenificando a mãe.¹²⁴ Vê-se que a gestação sempre pressupõe uma crise narcísica, acompanhada de prováveis riscos, mencionando-se a regressão e o desequilíbrio psíquico. A respeito de Anelise, a reiteração do aborto pode se colocar como uma incapacidade desta de simbolizar o indizível do sexo, de suportar a *falta* que advém da separação mãe-filha, de pagar a *dívida simbólica* aos pais ausentes, transformando-se numa mulher que produz apenas “frutos pecos” (AP, p. 95), “duendezinhos” (AP, p. 95). Impossibilitada (psiquicamente) de germinar, ela dá continuidade à linhagem de mulheres de má sina, uma vez que nenhum nascimento se concebe caso não se inscreva em uma cadeia anterior de nascimentos, na qual reine a pulsão de vida:

Tive uma segunda gravidez, uma terceira. Nenhuma vez ocupei a ala da maternidade: só frutos malogrados. A cada decepção o medo crescendo com a teimosia: eu tentava outra vez. Devia ter desistido, tia Dora e Vânia chegaram a sugerir, podíamos adotar um e viver bem, tanta gente fazia isso. Mas para mim era a negação da vida, era a afirmação da minha incapacidade (AP, p. 94).

¹²² *Habeas corpus* é uma expressão latina que exprime, literalmente, “tenhas o corpo”. No contexto do romance luftiano, isso significaria ter o corpo livre dos interditos, do castigo, da pena, do aprisionamento afetivo.

¹²³ Devo este argumento ao psicanalista Lincoln Villas-Boas - AL.

¹²⁴ LEMOINE-LUCCIONI, E. *op. cit.*, p. 21.

Ao discorrer sobre a fisiopatologia da infertilidade, Françoise Dolto afirma que se deve desconfiar das mulheres que “perseguem” o ideal de serem mães. Segundo a psicanalista, tais sujeitos são infantilizados, assumindo um estilo materno-fetichista obsessivo ou histérico, isto é, comportam-se como meninas impúberes que compensam um sentimento de impotência civil (ou frigidez) com fantasias maternais.¹²⁵ Na rememoração de Anelise, verifica-se que

A história vinha de longe. Todo mundo queria ter um filho, mas em mim isso foi mais que um sentimento natural. [...] E, sem notar quase, também iniciei um jogo de esconde-esconde com meus antigos medos. Como costumavam ser as crianças na nossa família? A avó, louca. A tia, anã. Bila era uma criança da nossa família. Os abortos de Catarina. Minha mãe esquiva. Tia Bea, ressequida. Por que tia Dora não quisera filho? Medo de que aparecesse outra Bila, outra Catarina (AP, p. 87).

A respeito dessas questões, Lemoine-Luccioni assegura que fazer um/a filho/a é um “engodo” inteiramente coerente com a ideologia imposta à mulher desde os tempos bíblicos – deve-se assinalar o “estado de maldição” que cerca as mulheres das sagradas escrituras como Sara, Rebeca, Raquel –, fomentando um poder feminino que se instaura na ordem social. Ocorre que o/a filho/a que nasce não é jamais apenas o produto de uma decisão, pois não há medida comum entre as ordens de *decisão* e *geração*.¹²⁶

Quando já me acostumara a esta vida fácil, quando até já conseguia olhar as crianças de minhas amigas sem nenhuma amargura, engravidei pela *quinta vez*.

.....
Engravidei. *Não podia*, mas ia deitar novo fruto. Uma árvore apenas meio-estéril, porque o fruto vinha, mas cedo demais, chocho, encolhido, morto. E agora? (AP, p. 99/101 - grifos meus).

¹²⁵ DOLTO, F. *No jogo do desejo. Ensaios clínicos*, 1996, p. 225.

¹²⁶ LEMOINE-LUCCIONI, E. *op. cit.*, p. 33.

O interdito que se manifesta no discurso de Anelise – “não podia” gerar um filho – sinaliza para o risco da quebra de um tabu – o aparecimento de “frutos malogrados” (AP, p. 94) – erigido por uma linhagem materna, pois se sabe que, ao longo das gerações, cada mulher carrega as marcas da ligação com sua mãe, que presentifica a vivência desta com sua genitora, e assim sucessivamente.

No romance de Lya Luft, vê-se a reedição da relação distanciada entre a mãe de Catarina e Catarina, entre Catarina e as filhas, entre Norma e Anelise, encenando um código relacional submetido ao recalcamento e, conseqüentemente, à repetição.

A protagonista de *As parceiras*, ao portar uma “esperança de maternidade”, busca, principalmente, uma inserção no imaginário dos genitores, um “parto de linguagem”, a intercumplicidade pai-mãe-criança que permite ao humano ser amado por aquilo que fornece/subtrai e pela singularidade que demarca em relação ao desejo do Outro.¹²⁷

No núcleo familiar luftiano, o que existe são crianças/filhas que não são desejadas para dar continuidade a uma linhagem, mas produzidas a partir de vontade, decisão ou imposição.

Retomando o foco da “infertilidade” de Anelise, Marie-Magdeleine Chatel menciona a ligação entre o aborto e uma contabilidade íntima (cifras investidas, datas, desejos parentais) que impede uma mulher de receber uma criança como “dom”, como presente da pulsão de vida, comprometendo as condições de fecundidade, uma vez que a infecundidade é “[...] esta coisa opaca, mal definida, difícil de dizer, que faz com que as relações entre um homem e uma mulher não sejam fecundas.”¹²⁸ A partir de tais pressupostos, é possível inferir que a personagem narradora carrega uma “esterilidade psicógena”, advinda de uma interdição para procriar que tem suas raízes na relação mãe-filha (projeto parental), já que ela não teria recebido da mãe o “direito” de produzir descendência: “As razões para o ‘bloqueio’ estariam

¹²⁷ Devo este argumento ao psicanalista Lincoln Villas-Boas - Al.

¹²⁸ CHATEL, M.-M. *Mal-estar na procriação: as mulheres e a medicina da reprodução*, 1995, p. 73.

ligadas a todo tipo de fatores possíveis: não ditos, mortes ocultadas, fragmentos de histórias encravadas e guardadas numa geração, tramas mortais antes fixadas entre a mãe e a avó”.¹²⁹

Deduz-se que o poder feminino de engendrar *vida* não se desvincula do risco de *morte* ao deixar a “natureza” seguir o seu curso, uma vez que as marcas dos votos de morte acompanham a concepção de todo/a filho/a, pois a mulher que engravida reativa os fantasmas que rondam o seu nascimento: teria sido ela própria desejada?

A partir desse ponto de vista, os vários abortos de Anelise podem ser interpretados como uma espécie de suicídio, de imolação, pois, expulsando precocemente o feto do corpo, ela *mata* um fantasma, o dela mesma, caso não tenha nascido conforme o desejo dos pais:¹³⁰

Outra e mais outra, suor frio, vontade de ir ao banheiro. O corpo dobrado em dois, percebi que *expulsava* o filho como um objeto estranho, um intruso. Mais uma dor, longa e agoniada, e a criança caiu no vaso de cabeça para baixo sem que eu pudesse evitar, meu corpo não me obedecia. *Eu me sentia morrer*, estava me esvaindo de mim com todo aquele sangue (AP, p. 96 - grifos meus).

Pode-se entrever que o “dom” da vida, signo de imortalidade e finitude, não se desvincula da *dívida simbólica* (impagável, portanto) que enlaça mãe e filha. Negar-se à maternidade ou abortar reveste-se de um sentido de recusa em pagar essa dívida que a filha não sente ter contraído; tal débito passa a ser pago diferentemente, com o próprio corpo ou com o corpo de uma criança, numa tentativa desesperada de separação da mãe onipotente.¹³¹

Assim, Anelise, ao relatar o nascimento de Lauro (Lalo), o filho “vegetal”, descortina a teia mortífera que a aprisiona às mulheres que a antecedem:

¹²⁹ CHATEL, M.-M. *op. cit.*, p. 88.

¹³⁰ Idem, *ibidem*, p. 44.

¹³¹ ZALCBERG, M. *op. cit.*, p. 175.

Um acidente na hora do parto: havia até estatísticas, um em cem, um em mil, o que importava?

.....
 Naquele tempo, mais que nunca, me senti próxima de minha avó: também Catarina tivera uma realidade insuportável a enfrentar, e assumira aquilo a seu modo. *Algo não integrável na vida da gente*, precisava ser encasulado com teias e mais teias, dessas que os vermes de [primo] Otávio produziam no sótão, retorcidos e eficientes enquanto nas traves as aranhas fabricavam as suas (AP, p. 102/103-104 - grifos meus).

A narradora de *As parceiras* é capturada, pois, na armadilha/teia da maternidade real que pressupõe a capacidade de maternalizar um bebê como uma pessoa única, diferenciada, nascida do encontro do desejo de um homem e de uma mulher; sujeito instrumentalizado para edificar um destino diferenciado dos pais. O que se encontra, no entanto, é uma mulher vitimada, escrava dos cuidados que o filho solicita, negligenciando o pai da criança e interditando a sexualidade, o que atualiza a cisão, aparentemente irremediável, entre *maternidade* e o *exercício da sexualidade* – mulher: Ave ou Eva? –, já que “[...] Tiago mudara-se em definitivo para o outro quarto. Vivi só para esse filho. Minha luta com as raízes doentes, tinha de haver um inimigo para ser vencido. Bila, Catarina” (AP, p. 95).

O traçado existencial de Anelise, privada da garantia ativa do olhar/reconhecimento materno, reafirma as conclusões de Freud e Lacan no que se refere à importância que a mãe adquire ao longo da vida da filha, já que a fascinação inicial com o primeiro objeto do desejo humano presentifica o risco do aprisionamento, a dificuldade de separação devido à semelhança que as une.

Desse modo, a relação mãe-filha pode ser uma *catástrofe*, como insinua Freud, ou uma *devastação*, com faz crer Lacan. O fato é que o movimento da filha para se diferenciar da mãe, em nome do desejo de se dizer mulher, solicita, como garantia, a aceitação por parte da mãe dessa passagem de *menina a mulher*.

Ocorre que, desvinculando-se do corpo da mãe e indo em busca do traço de sua feminilidade, a menina/mulher depara-se com uma questão incontornável:

É a impossível similaridade, apesar da ilusão de ser do mesmo sexo e de que este mesmo sexo daria uma proximidade erótica corporal; é o impossível prolongamento de uma na outra, a impossível partilha da experiência feminina; é também a impossibilidade de se conhecer inteiramente, de ser amigas, apesar das múltiplas tentativas nesse sentido.¹³²

Considera-se que atravessar a *devastação* mãe-filha consiste em efetivar a verdadeira separação da díade, o que pressupõe que a laboriosa construção da posição feminina é algo a ser urdido por cada mulher, individualmente, por meio do re-contar da história, para, assim, re-marcas o mundo. Vale enfatizar que essa possibilidade de ressignificação se coloca porque há a palavra, o discurso, a cultura que lançam luz nas trevas não violadas pelo significante.

No fechamento da narrativa luftiana, tem-se:

Bem junto de mim uma mulher. Tem o rosto na sombra, o sol às costas, a cabeleira parece uma auréola. A minha veranista. Companheira de solidão, até que enfim.

.....
De repente, sei quem é. Não entendo como não a reconheci antes. Então era por mim que ela estava esperando, todo esse tempo. Esse longo tempo (AP, p.126/ 127).

Esse trecho do romance revela o intuito de Anelise de, por meio da rememoração dos eventos traumáticos, assumir projetos narcísicos próprios, conquistar o direito de viver uma vida singular, pois, paradoxalmente, é a separação de *corpos* e de *sexualidade* o que mais

¹³² CHATEL, M.-M. *op. cit.*, p. 48.

genuinamente aproxima mãe e filha.¹³³ Na tentativa de (re)conhecimento e separação da mãe, fada e feiticeira que tece o destino, ela intenta esboçar novos percursos existenciais e, ao entremear palavras e inscrições afetivas, romper o ciclo de repetição sintomática e enfrentar as leis imperiosas que governam a edificação da vida.

¹³³ ZALCBURG, M. *op. cit.*, p. 194.

CAPÍTULO II: O CORPO DO DESEJO E SUAS

ENIGMÁTICAS INSCRIÇÕES

[...] *o corpo do histórico não é seu corpo real, mas um corpo-sensação-pura, aberto para o exterior como um animal vivo, uma espécie de ameba extremamente voraz que se estende para o outro, toca-o, desperta nele uma sensação intensa e dele se alimenta.*

Juan-David Nasio

1. FRAGMENTAÇÃO CORPORAL E VIVÊNCIA DIASPÓRICA EM *EXÍLIO*

Exílio (1987) é o quinto romance de Lya Luft, escritora que recebe a influência da terra de “míticos centauros”, região cuja história e geografia apontam para relações sociais tradicionalmente assimétricas, perpassadas pela violência (disputa de terra no pampa) e para a formação híbrida de um povo resultante do entrelaçamento de cristãos, árabes, índios, brancos e negros.

Num diálogo intercultural, o título do texto literário aponta para elementos identificatórios da saga judaica (referências bíblicas), revelando que toda escritura traz em seu cerne uma reconfiguração simbólica, ou seja, signos que se deslocam através do tempo e do espaço, designando o que se entende por *tradução cultural*, isto é, cada escritor/a reinterpreta os signos herdados a partir do próprio horizonte cultural/existencial (ressignificação dos temas da tradição).

As alusões bíblicas no que se refere ao exílio do povo judeu apontam para a idéia de um pesado castigo perpetrado ao povo de Israel por um deus tirânico e se registram nos livros deuterocanônicos, ou seja, nos textos produzidos fora da Palestina e em língua diversa da

hebraica e aramaica. Pensando-se a Bíblia como uma obra que possui um estatuto de ficção – distinção entre a “verdade” entendida como salvação e a historicidade dos acontecimentos –, uma vez que não pode ser considerada um texto científico, chega-se ao tema da “escolha” dos exilados.

Sabe-se que, desde o exílio comandado por Nabucodonosor, a migração forçada dos judeus não tinha como foco os pobres ou destituídos de poder intelectual, mas fundamentalmente os ricos, artesãos, homens letrados, sujeitos capazes de perturbar a ordem sociopolítica vigente.

De acordo com a personagem narradora, no romance luftiano tem-se uma junção de ex-cêntricos:

Formamos uma fauna e tanto: as Moças, que parecem apaixonadas; eu; a mulher retraída, coberta de vitiligo, e que não fala com ninguém; minha vizinha de frente, velha e alquebrada, provavelmente um tanto caduca; e pouca gente mais; algumas pessoas só vêm para as refeições; jovens estudantes, únicos animados à mesa (EX, p. 20).

Vê-se que Lya Luft retoma a matéria ficcional da solidão/desamparo humano, representada através do sentido da viagem, da eterna busca da ultrapassagem de fronteiras, vinculada a recorrências temáticas como a luta entre Eros e Tânatos – aqui explicitamente encenada no *corpo erógeno*¹³⁴ das personagens –, o desencontro homem/mulher, a sexualidade e a morte, a maternidade/paternidade falhadas e a tentativa de reordenação de uma identidade feminina multifacetada.

¹³⁴ Este conceito será explicitado ao longo deste capítulo.

De um modo geral, *Exílio* constitui-se num grande painel das questões do *ser*, delineado, mais uma vez, a partir do ponto de vista da condição feminina, da travessia existencial de uma mulher, a Doutora, personagem referenciada apenas pela função profissional, que se coloca em um exílio “voluntário” para se confrontar com a infância (representada na figura da mãe e do Anão), o próprio desejo e o preço das escolhas, construindo uma narrativa que tem como registro privilegiado as marcas/inscrições corporais. Não por acaso, a epígrafe que abre o romance traz a palavra de Friedrich Nietzsche (1844-1900) – filósofo que antecipa, dentre outras questões, a investigação das motivações inconscientes exploradas por Freud –, por meio do Sábio Sileno em *O nascimento da tragédia* (1872), exemplificação da sabedoria trágica que postula que o maior bem para o humano seria nunca ter nascido.

Interessante atentar para o fato de que os exilados luftianos encontram-se em uma determinada situação de onde é possível emergir o sentimento de solidariedade, bem como podem aflorar aspectos que revelam ou anulam diferenças. No fragmento textual acima destacado, tem-se referência a uma *velha* – representação da estagnação e da morte no mundo ocidental – e a *estudantes* que personificam o novo, a busca do conhecimento, a mobilidade da vida; papel social bem definido, presente em todas as culturas, com seu traço de experimentação e transgressão, mas estado que assume um caráter passageiro.

No relato da Doutora: “[...] parece que estou num pesadelo: o que faço neste lugar decadente, com essas pessoas com as quais nada me liga senão tristeza e solidão, longe do meu mundo arrumado e certo?” (EX, p. 48). A fala da personagem evidencia determinada elaboração discursiva que versa sobre uma realidade social e psíquica reveladora da “existência fronteira”, na qual mundos desiguais e assimétricos coexistem.¹³⁵

¹³⁵ BHABHA, H. K. *O local da cultura*, 1998, p. 24.

Na trama de *Exílio*, vê-se uma mulher em evidente processo de fragmentação identitária que se põe em busca da mãe, do lugar da infância, destacando a problemática do “espaço existencial”. E a imagem que percorre todo o romance é a da Casa Vermelha:

A Casa Vermelha carrega em seu bojo roído pelo tempo, habitado de ratos e infectado de angústias toda uma raça de exilados. Todos com sua grande nostalgia, sua insaciável sede, tentam adaptar-se como podem. Uns isolam-se mais ainda, como a Mulher Manchada em sua pele de renda; outros dando valor ao mais banal gesto de cordialidade, como as Moças com seu drama secreto; a minha Velha, cada dia absorvendo-se mais em sabe Deus que memórias ou esperas (EX, p. 47).

Observa-se que as várias representações do feminino metaforizado por Moças (lésbicas), Velha e Mulher Manchada (portadora de vitiligo) reforçam a fragmentação na concepção do sujeito/personagem, resultando na construção de um grande “circo” (EX, p. 41), formado por seres aparentados a sombras, abstrações e à crise da onisciência narrativa. Têm-se personagens desenraizadas, em trânsito existencial, portadores de uma vida dupla, edificando uma *poética da diferença*. Percebe-se também a existência de mulheres “adjetivadas” – Velha, Loura, Morena, Menina Gorda –, como se não fossem sujeito, múltiplas versões da mulher como *objeto abjeto*.

A inversão irônica dos papéis cristalizados na cultura, a anomia das personagens – apenas quatro delas são identificadas nominalmente: Marcos, Antônio, Gabriel e Irmã Cândida – e a voz dos des-centrados, *exilados de corpo e de alma*, possibilitam reiterar que o projeto autoral luftiano é marcado pelo signo da “estrangeiridade”, isto é, lança luz sobre o imigrante/exilado/a, aquele/a que está deslocado/a das narrativas que poderiam inseri-lo/a. No

entanto, se insinua a possibilidade da vivência de um *exílio constitutivo*, como se percebe na fala da Doutora:

Deixei em casa de Marcos [o marido] e Lucas [o filho] tudo o que era meu: vim despojada e despreparada como quem acaba de nascer. Não eram assim as criaturas molhadas que eu arrancava com as mãos, naqueles inumeráveis partos?

.....
De um lado, medo por meu filho; de outro, pânico pelo meu amor. Então decidi vir para cá: outra cidade, certo distanciamento dos velhos problemas, e talvez Lucas, saudoso, afinal mudasse (EX, p. 44/52).

Verifica-se que é somente após se assumir enredada no “cipoal” (EX, p. 21) da vida que a narradora constata o seu desenraizamento, o não pertencimento a nenhum espaço físico, o que simboliza a fragilidade das relações afetivas com a mãe alcoólatra, o pai ausente, o ex-marido que busca outras mulheres, o filho que não a acompanha na sua errância, o namorado que não abre mão do filho vegetal, enfim, a experiência do exílio como exercício de uma rememoração afetiva que intenta reescrever a cartografia psíquica.

Lúcia Helena chama a atenção para a importância que o espaço assume nas narrativas romanescas de Lya Luft. As personagens femininas “fogem do lar opressor, mas acabam se confinando num outro espaço também de reclusão, só que fora do lar. Este novo lar será sempre próximo de uma natureza exuberante, por vezes mágica, grotesca e ameaçadora”.¹³⁶

De acordo com a crítica citada, o espaço, no texto da autora gaúcha, é vivenciado, simbolicamente, como uma fusão da interioridade/exterioridade do mundo das personagens. Segundo a narradora de *Exílio*, “O melhor da Casa Vermelha são as paisagens: à frente, a

¹³⁶ HELENA, L. A personagem feminina na ficção brasileira nos anos 70 e 80. In: *Organon*, 1989, p. 107.

floresta tentacular; atrás, o despenhadeiro bruto, abaixo, a cidade fumacenta; mais além, o mar. Navios” (EX, p. 21).

Vale destacar que o substantivo *navios* sinaliza para os perigos e a incerteza no percurso da vida, já que a embarcação, como metáfora da existência, pode ancorar em qualquer porto, seguro ou suspeito. O *mar*, por sua vez, separa e une lugares, países e continentes e, a partir da localização da Casa Vermelha, apresenta-se como a melhor saída para aqueles que na pensão se encontram, ou, quem sabe, a menos isenta de riscos em contraposição à “floresta tentacular”, ao “despenhadeiro bruto” e à “cidade fumacenta”.

O texto luftiano permite que se estabeleça uma associação entre a *casa* – espaço de reclusão que se presentifica em muitos romances da autora – e o *corpo* dos seres ficcionais, corpos expostos, mutilados, dilacerados por embates psicossociais, corpos que estabelecem o campo semântico da sobrevivência, da *resistência*¹³⁷ – resistência que já se observa em *As parceiras* –, pois a pele é um órgão que é passível de se recompor:

Esta é uma casa singular; alguns no bairro a chamam de Castelinho, mas a maioria a conhece como Casa Vermelha; pois é esta a cor desbotada de suas paredes, dentro e fora, lascas de tintas saindo por toda parte como *pele* velha revelando feridas mais velhas ainda, em tom alaranjado. Uma das construções mais originais que já vi: pena estar transformada numa pensão decadente (EX, p. 32 - grifo meu).

Sabe-se que a casa pode representar uma imagem do universo e que a equiparação do corpo com a casa é recorrente no Budismo. Esse símbolo pode ser interpretado como uma

¹³⁷ Izabel Brandão, dentro de uma perspectiva ecofeminista, discute o corpo feminino como *locus* de resistência em Grace Nichols e o corpo como poética da resistência. In: *O corpo em revista: olhares multidisciplinares*, 2005, p. 99 - 122.

insígnia do feminino, assumindo a conotação de refúgio, de proteção, de imagem da mãe, de seio maternal.¹³⁸

É digno de menção que, na arquitetura do romance luftiano, o adjetivo *vermelho* acompanha o substantivo *casa*. Diante dos múltiplos significados que um significante pode assumir, a cor do fogo e do sangue simboliza a alma e a libido, pois tem o poder de estimular as forças psíquicas e despertar o desejo. Representando a dialética entre o céu e o inferno¹³⁹, o fascínio da coloração vermelha talvez se explique por esta nuance ser capaz de representar as mais poderosas pulsões: ação e paixão, libertação e opressão.

Muito já se falou sobre a tradição estética gótica, da qual Lya Luft seria tributária. A este respeito, Vera Queiroz¹⁴⁰ oferece uma evidência para que se possa entrever uma intertextualidade entre *Exílio* e a obra do escritor mineiro Lúcio Cardoso *Crônica da casa assassinada*¹⁴¹, inicialmente publicada em 1959. A pesquisadora apresenta a palavra do crítico Roberto Corrêa dos Santos, que põe sob rasura o pertencimento da autora gaúcha, primordialmente, à tradição romanesca de autoria feminina:

[D]e qualquer modo, não seria no campo da literatura feita por mulheres, no Brasil, que se poderia situar a literatura de Lya. Seus parceiros aqui são aqueles raros escritores preocupados em percorrer as zonas caladas da vida mental, suas deformações, suas monstruosidades. Por isso, talvez não seja de todo absurdo aproximar do imaginário de Lya Luft nomes como os de Cornélio Pena, Lúcio Cardoso e Nelson Rodrigues, apesar de eles próprios tão distintos em sua solidão.¹⁴²

¹³⁸ CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *op. cit.*, p. 196 - 197.

¹³⁹ Idem, *ibidem*, p. 45.

¹⁴⁰ QUEIROZ, V. A literatura de Lya Luft. In: *Pactos do viver e do escrever: o feminino na literatura brasileira*, 2004, p. 74.

¹⁴¹ Destaco que minha dissertação de mestrado teve como objeto de análise este romance e foi publicado com o título *Trilhamentos do feminino* (2001).

¹⁴² SANTOS, R. C. *Tais superfícies. Estética e semiologia*, 1998, p. 54.

No que se refere aos propósitos desta pesquisa, o fragmento acima destacado aponta para um tangenciamento entre a escrita de Lya Luft e a produção literária cardosiana – mais especificamente a *Crônica da casa assassinada* –, no que diz respeito à descrição visceral dos estados de espírito, ao encurralamento do sujeito desejante, ao caráter pictural do texto literário, à predominância da narrativa de reconstituição de vida, à construção de personagens femininas aparentadas com a morte e, principalmente, à edificação do espaço que se mescla com o psiquismo dos seres ficcionais.

Deve-se destacar que o título original de *Exílio* seria *A Casa Vermelha*, área de clausura onde se desenrola a trama do romance. Desse modo, assemelham-se a “Chácara dos Meneses” do texto de Lúcio Cardoso e a Casa Vermelha da obra luftiana, no que diz respeito a atributos de antropomorfização:

[...] e a *calma* que se apossou da casa trouxe também esse primeiro assomo da morte que tantas vezes reponta no âmago do próprio repouso; cessamos bruscamente no tempo, e o nosso lento progresso para a extinção [...].¹⁴³

.....
Fico acordada, à escuta: quando o vento é forte, a Casa Vermelha *arfa* e *geme* (EX, p. 120 - grifos meus).

A este respeito, Enaura Rosa e Silva, ao discutir a condição humana na obra de Lúcio Cardoso, reafirma que, na escrita cardosiana, “a casa se antropomorfiza, transforma-se em corpo, ouve, sente e vive com ouvidos, nervos e alma de pedra”.¹⁴⁴

¹⁴³ CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*, [s. d.], p. 79 - grifo meu.

¹⁴⁴ ROSA E SILVA, E. Q. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*, 2004, p. 141.

Outro aspecto que avizinha a elaboração literária do espaço em *Exílio* e em *Crônica da casa assassinada* refere-se à presença de universo semântico da degradação/decomposição do cenário onde se desenvolvem os enredos romanescos:

A casa é a mesma, mas a ação do tempo é bem mais visível; há outras janelas que não se abrem mais, a pintura passou do verde ao tom escuro, as paredes gretaram-se pelo esforço da chuva e no jardim o mato misturou-se às flores.¹⁴⁵

.....
 [...] ontem havia uma poça grande no assoalho. A parede vaza como se a velha Casa apodrecesse e largasse gosma e pus. Havia filamentos pretos na água, que começa a cheirar mal (EX, p. 116).

Vê-se que a deterioração do espaço estende-se até os corpos das personagens femininas, corpos agonizantes, em marcha para o estado de putrefação – Nina, em *Crônica da casa assassinada* e a Moça Loura, em *Exílio* –, reiterando a identificação entre espaço e personagem que se destaca nos dois romances:

[...] essa obscura repugnância da moléstia, que provavelmente tinha a mesma origem no motivo que levara Nina a silenciar sobre o seu estado, e a fingir que não conhecia o mal, quando o mal, indiferente, ia se alastrando pela sua carne, e abrindo pequenas ilhas róseas, e canais escuros, e veias que se levantavam intumescidas, e roxas áreas de longos e caprichosos desenhos, toda uma geografia enfim da destruição lenta e sem remédio [...].¹⁴⁶

.....
 Transferências conseguidas, apartamento alugado, passagens compradas, a Moça Loura passara mal. Antigos problemas revelaram-se caso grave. O diagnóstico era fatal: câncer inoperável. Paliativo: quimioterapia (EX, p. 125).

¹⁴⁵ CARDOSO, L. *op. cit.*, p. 79.

¹⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 260.

Joel Birman acredita que uma representação corporal só pode ser entendida a partir do cenário sócio-cultural ao qual pertence¹⁴⁷, isto é, o corpo está traumáticamente inserido na linguagem e não se configura apenas no registro anatômico. A partir disso, fica fácil entender a força do imaginário da anatomia capaz de fomentar a elaboração de metáforas com conotações corporais e que simbolizam estados afetivos: prazer/desprazer, alegria/dor, integração/desintegração.

Em *Exílio*, observam-se rememorações da personagem narradora que se reportam a vivências de mutilação, amputação, esquitejamento, fragmentação corporal; a sujeitos que encenam no corpo uma história sem palavras – fora da ordem simbólica – e que, na tentativa de tecerem a trama de uma identidade própria, comportam-se como “esfolados vivos”, que tentam reparar e manter a coesão de um signo identitário. Na fala da Doutora: “Então, sobrevivo a mais um dia de espera, e dor. E perdas. As recentes, feridas com sangue vivo: minha casa, profissão, amigos, cidade, segurança, e meu único filho, Lucas” (EX, p. 21).

O discurso da personagem vem revelar uma profunda clivagem entre *corpo* e *psique*, entre sujeito do enunciado e sujeito do desejo inconsciente, o que induz à tentativa do soma de se proteger contra o Real irrepresentável, uma vez que tudo o que não é elaborado psiquicamente se re-inscreve na materialidade corporal. E deve-se destacar que o sentimento de identidade, obstinadamente perseguido pelas mulheres da ficção de Lya Luft, “[...] apóia-se na convicção de que se vive no interior do envelope carnal e na certeza de que o corpo e o eu são indissociáveis”.¹⁴⁸

Retomando a questão da casa como um símbolo do corpo, do local de origem, da representação familiar ou da pátria, como foi anteriormente assinalado, verifica-se, na tessitura romanesca, a existência de quatro casas: a casa dos pais ou da infância (*locus* de

¹⁴⁷ BIRMAN, J. *Cartografias do feminino*, 1999, p. 21.

¹⁴⁸ McDOUGALL, J. *Em defesa de uma certa anormalidade: teoria e clínica psicanalítica*, 1983, p. 154.

suicídio, loucura, alheamento materno); a casa da vida adulta (ambiente de encenação do casamento, profissão e maternidade/paternidade falhada; a Casa Vermelha (espaço de escuridão, silêncio, asfixia e medo) e a casa do “possível retorno”.

Tal multiplicidade de lugares sustenta o argumento da *vivência diaspórica* da personagem narradora, o “estranhamento” de sua migração, uma vez que ela se encontra no “entre-lugar”¹⁴⁹ tematizado por Homi Bhabha: “Chove forte sobre a Casa Vermelha, que carrega na noite seu fardo de sofrimento e loucura, vidas desconectadas, sem raiz... mas de certa forma unidas entre si pela falta de um destino, de um sentido. Precário barco: quem é o timoneiro?” (EX, p. 153)

Destaca-se também, com bastante clareza, o campo semântico da água, reiterada ilustração da fragmentação identitária, por meio dos significantes *mar, navios, naufragos, peixes, medusas, cavalos marinhos*.

O bestiário luftiano, por sua vez, composto de vermes, ratos, cupins, formigas, ratazanas, escorpiões reforçam a idéia da degradação lenta e aparentemente inescapável de todos que aportam na decadente habitação. Tal simbologia é retomada de muitas narrativas da literatura infantil, nas quais os pequenos animais costumam personificar o embate entre desvalidos/as e poderosos/as, crianças e gigantes, tema que se presentifica no relato bíblico da luta entre Davi e Golias. Sobre este tema, Freud, na *Interpretação dos sonhos*, faz uma associação entre os animais pequenos e criancinhas, irmãos/irmãs indesejados/as.¹⁵⁰

Contata-se que, de dentro da Casa Vermelha, que mais parece um “ferimento” (EX, p. 32), a personagem luftiana faz uma avaliação dos seus *espaços existenciais*. Pensa na casa de Antônio que abriga/esconde o filho vegetal: “[...] quadrada e imponente, e mal-iluminada”

¹⁴⁹ BHABHA, H. K. *op. cit.*, p. 69.

¹⁵⁰ FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*, 1976, p. 381, v. 5.

(EX, p. 143); “Vestíbulo amplo, escadaria de madeira, tudo um pouco austero. Luzes baças; não há *espelhos*” (EX, p. 144 - grifo meu).

Ao lembrar a relação com o ex-marido e o filho Lucas, a Doutora afirma: “Nossa casa era clara, muito menor que esta [a casa de Antônio], alegre e florida. Fui feliz ali ou foi tudo ilusão?” (EX, p. 144) E ao fazer menção ao presente, revela: “ – Quero ir para casa, por favor, quero ir para casa – mas nem sei a quem me dirijo” (Ex, p. 56).

O romance luftiano, por meio do intranquilo ato de lembrar da personagem narradora, ato que implica introspecção/retrospecção, conduz a um inescapável enfrentamento com a experiência do deslocamento, da errância – psíquica e social – daqueles que buscam fugir de um estado de marginalização e se agarrar a traços identitários.

Ao se referir ao vizinho de quarto, na Casa Vermelha, como o “judeu errante” (EX, p. 91), devido às caminhadas noturnas deste, ao fazer referência à ânsia deambulatória da Velha grisalha corroída de culpa pela morte do filho, a autora gaúcha, utilizando a fala da Doutora, recria o Mito do Judeu Errante, o Ahasverus, principalmente no que se refere ao desenraizamento da humanidade, dividida entre a dúvida e a sede de viver, a errática caminhada e seus inevitáveis desvios e o encontro com o “estrangeiro”¹⁵¹, que se equipara ao *Unheimlich* freudiano.

Lya Luft, plasmando sua matéria ficcional, insinua acreditar, como Homi Bhabha, que

Viver no mundo estranho, encontrar suas ambivalências e ambigüidades encenadas na *casa* da ficção, ou encontrar sua reparação 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’.¹⁵²

¹⁵¹ BRUNEL, P. *op. cit.*, p. 665 - 671.

¹⁵² BHABHA, H. K. *op. cit.*, p. 42 - grifo meu.

Verifica-se que a narradora de *Exílio* enquadra-se na fórmula mitológica universal da aventura do/a herói/heroína. Entendendo-se a heroína ou anti-heroína como aquela que se impõe uma tarefa de autodescoberta e autoconhecimento, que busca vencer limitações pessoais e renascer como um ser universal. Dentro de uma lógica psicanalítica, pode-se equiparar o/a herói/heroína ao sujeito da modernidade, desconhecedor da verdade do desejo inconsciente e que busca entrar em contato com as pulsões recalcadas, com os capítulos censurados da vida psíquica. O exemplo paradigmático seria Édipo e o preço da escolha de conhecer a própria origem, o que irá confrontá-lo com a oposição entre as pulsões de vida (Eros) e as pulsões de morte (Tânatos) e demarcar a impossibilidade humana de controlar o destino.

É fato que o devaneio heróico é bem distribuído por todo o mundo. Situam-se em épocas diferentes relatos/narrativas cuja semelhança são bastante evidentes: vidas de heróis, de super-heróis, situados a meio caminho entre o divino e a condição humana.¹⁵³ Também se identifica a fantasia do/a herói/heroína nas produções da cultura de massa, *westerns*, romances, filmes policiais, histórias em quadrinhos, contos de fadas. A este respeito, Joseph Campbell relembra os pioneiros estudos de Freud que identificam a presença dos feitos do mito e a fantasia do/a herói/heroína (com as inevitáveis variâncias) nos textos literários da modernidade.¹⁵⁴ Dessa forma, psicanálise e mitologia dialogam para decifrar as transformações da fantasia heróica.

Apreende-se, em *Exílio*, a seqüência do modelo heróico: separação do mundo, ritos de passagem tradicionais (abandono dos pais, puberdade, maternidade, casamento e morte) e o desejado retorno. É possível afirmar que a maioria das personagens narradoras de Lya Luft – Anelise, Guísela, Alice, Renata, a Doutora, Nora – empreendem uma viagem/aventura para o

¹⁵³ BRUNEL, P. *op. cit.*, p. 467, *passim*.

¹⁵⁴ CAMPBELL, J. *op. cit.*, p. 16.

interior do psiquismo, o que equivale a um mergulho no inconsciente e ao inescapável encontro com os fantasmas da infância. Na visão da Doutora: “O cheiro dela [da mãe] parece deslocado nessa pensão onde encalhei; roída de medo e culpa, atizada de paixão, mortificada pela dúvida. O pânico disparando nos meus labirintos com sua cauda interminável” (EX, p. 19).

Não se pode esquecer que o caminho do herói/heroína é um caminho trágico, permeado de escolhas, de atos que se desdobram em inesperadas conseqüências. Assim, o aspecto trágico do humano atrai, invariavelmente, sofrimentos e horrores.

Desde o surgimento da tragédia grega, no Século V a.C., gênero literário que nasce com a democracia ateniense, denota-se a construção de um universo ficcional agora ambíguo, contraditório, uma vez que os seres que intervêm na cena trágica são também divididos, isentos de plenitude. Segundo Jean-Pierre Vernant,

Por trás da tragédia há uma pergunta geral: qual é a relação do [ser humano] com seus atos? Em que medida ele é realmente seu autor? Seu ato não é resultante de outros elementos, cuja existência ele só perceberá tarde demais? Assim sendo, ele é inocente ou culpado? O que é a culpa? O erro e a inocência não estão misturados?¹⁵⁵

O traço trágico do texto luftiano denuncia que é próprio do discurso a lacuna incontornável entre o conteúdo enunciado e o ato de enunciação, pois o dilema em que se encontra a narradora de *Exílio* é o mesmo que põe em movimento toda ação trágica. Dizendo-se de outro modo, a configuração da tragédia coloca o sujeito na obrigatoriedade de agir, de

¹⁵⁵ apud DARGE, F. O herói e o monstro, *Folha de S. Paulo*, 2005, p. 10.

tomar decisões. Ocorre que a conseqüência da escolha assume sempre um sentido diferente do imaginado/previsto, revelando que o humano não é senhor dos seus atos:

Cheguei a ser uma *mulher realizada*: nos primeiros anos do meu casamento, e mesmo antes, durante a Faculdade, os velhos espectros se retraíram para cantos afastados; raramente estendiam, aqui e ali, uma cauda sutil, uma patinha magra. Eu era quase feliz, embora sabendo que a vida não era só aquilo (EX, p. 34 - 35 - grifos meus).

O monólogo interior da Doutora, que descreve um conjunto de configurações psicológicas femininas, des-vela corpos que induzem a uma reflexão sobre as marcas psíquicas que neles se inscrevem, mas somente no *a posteriori*, uma vez que o ser humano trágico, angustiado é aquele que só tardiamente compreende o mapeamento psíquico que o determina. Desse modo, a força do estilo de Lya Luft faz crer que o ser de desejo beira a catástrofe a todo instante, pois o sujeito, ao questionar suas ações, pode concluir que efetivou algo radicalmente diferente do que tencionava fazer. Nas palavras da narradora: “[...] tenho de abandonar o homem a quem amo, não posso viver com ele. Nem posso separá-lo do filho doente; nem posso recuperar meu filho sadio; minha vida encalhada, que tempestades me arrancarão daqui?” (EX, p. 172). Nesse fragmento do romance, inscreve-se o Real do impossível da relação da Doutora com Marcos, com Antônio.

Interessante atentar para o fato de que as heroínas ou anti-heroínas de Lya Luft, bem como as personagens dos contos de fadas, buscam um triunfo microcósmino, doméstico, localizado – diferentemente dos grandes feitos heróicos que garantem a vitória de toda uma sociedade –, já que encarnam, na “descida aos infernos”, a vivência inescapável da insuficiência humana.

A personagem narradora de *Exílio*, em particular, diante da Moira inflexível, intenta, por meio da rememoração, revisitar os mistérios do corpo feminino, culturalmente relacionado à passividade, à dor e ao masoquismo: “As lágrimas correm livres; estou sensível como alguém a quem tivessem arrancado a pele, tudo dói imensamente” (EX, p. 31).

E nessa busca – tal qual Anelise em *As parceiras*, objeto de análise do capítulo anterior – depara-se, inevitavelmente, com a figura da mãe. Deve-se destacar que o trecho que abre o romance faz referência ao passado, a uma (involuntária?) reverberação: “VOCÊ ESTÁ CADA VEZ MAIS PARECIDA com a Rainha Exilada – grasnou o Anão, sarcástico, empoleirado no meu criado-mudo” (EX, p. 13 - grifos da autora).

No mundo ficcional luftiano, a Doutora refere-se ao Anão/gnomo – figura que se faz representar em *As parceiras* por meio da personagem Sibila – como um “velho amigo, espectro de um velho mundo, agora vagando comigo nesta velha embarcação” (EX, p. 22), que aparece em sua vida no dia em que ela descobre que a mãe é alcoólatra, – também uma exilada na morte em plena vida –, envolta em “cápsulas de vidro” (EX, p. 13) e some após o suicídio da Rainha.

Anos depois, a personagem reencontra-o na Casa Vermelha, “Sempre no seu terninho branco, grande demais, as bainhas das calças desabando sobre os sapatões rombudos quando caminha” (EX, p. 30).

A figura do Anão, imagem do masculino falhado, pode se situar como uma representação de evidentes deformações corporais – dentre várias que se apresentam no texto, como a Menina Gorda, a Mulher Manchada, a Velha, as Criadas –, bem como uma metáfora do vínculo da personagem com o inconsciente, com a memória familiar recalçada, ou seja, personifica a *deformidade da recusa* da Doutora em se deparar com sua “floresta de enigmas” (EX, p. 194).

Assumindo o papel de *alter ego* da narradora, o companheiro de infância, amigo e censor super-egóico, exprimindo-se por enigmas, toca nos traumas afetivos e faz com que ela se responsabilize por escolhas imputadas ao Outro ou ao destino:

O Anão deixou a porta aberta; sempre faz isso; também deixa abertas minhas gavetas e armários, onde costuma se meter; e deixa frases pela metade, mania que me leva à exasperação.

.....
 – Perdi tudo o que tinha – gaguejo. – Viver sem meu filho é como me arrastar por aí com as duas pernas amputadas. – Perdeu, não. *Deixou!* – diz ele cruelmente, e sua cara é velha e má (EX, p. 23/45 - grifo da autora).

É evidente a desconstrução que Lyra Luft efetua na imagem do Anão, personagem alucinatório, presente nos contos de fadas, já que este, em *Exílio*, usa um “chapeuzinho preto” (EX, p. 22), clara alusão a Chapeuzinho Vermelho, um “chapéu-coco” (EX, p. 22), adereço ligado a uma outra época, a um outro lugar, ao dândi do espaço urbano. O terno preto, por seu turno, com tamanho excessivo, e os sapatos rombudos lembram o personagem Carlitos, imortalizado por Charles Chaplin, que se associa à persona do bobo da corte, o único que pode dizer a verdade, já que não será ouvida.

Diante disso, o Anão luftiano coloca-se como “a tela dividida entre o eu e sua duplicação, o híbrido”¹⁵⁶, como o que resulta de entroncamentos culturais, das interações que as mais diversas culturas travam no campo literário, dando-se ênfase ao minucioso trabalho que os/as escritores/as executam para adaptar/traduzir itens de uma instância cultural para outra.

¹⁵⁶ BHABHA, H. K. *op. cit.*, p. 186.

Ao se desdobrar a análise da apropriação que Lya Luft faz dos contos de fadas, chega-se a uma “branca-de-neve desgrenhada, de combinação” (EX, p. 119) e a personagem da Rainha Exilada, bela como a morte. Observa-se que a rainha, nos enredos das histórias infantis, oscila entre a *bondade* e a *maldade*. Segundo a Doutora:

Vejo-a ainda, refletida nos *espelhos* que ornamentavam a ponta de cada corredor da casa, indo do teto ao assoalho: duas rainhas pálidas, vagando sem destino. O retrato dela aparecia nos jornais: nariz perfeito, boca perfeita, olhos perfeitos, toda perfeição. Eu guardava os recortes, lia e relia escondido. Quanto mais distante, mais amada (EX, p. 35 - grifo meu).

A partir do trecho destacado, percebe-se que a rainha/mãe se apresenta para a filha com traços de perfeição, idealização, distanciamento, reafirmando a recorrência temática, na obra luftiana, da *falha* da função materna, do distanciamento entre mãe e filha, da existência de “crias sem mãe” (RF, p. 107).

A presença do *espelho*, por sua vez, já se evidencia em *Reunião de família* (1991), romance que descreve um núcleo familiar como um “espelho sem moldura” (RF, p. 34) e que metaforiza a fragmentação nas relações entre pais e filhos/as, a divisão entre a máscara social e as pulsões agressivas por meio de um “[...] espelho, que vai do aparador até o teto” (RF, p. 55), e que possui “uma feia rachadura [que] sobe do canto esquerdo até o meio [...]” (RF, p. 55).

Vale reassinalar que, de acordo com a teoria psicanalítica, o *espelho* é uma representação do olhar materno, entendendo-se esse olhar como os primeiros cuidados que uma mãe dispensa a um/a filho/a, o que possibilitará a constituição egóica e a unificação da imagem do corpo infantil, primordialmente vivenciado como fragmentado, despedaçado.

Na elaboração discursiva da Doutora:

Quando os [olhos] abro de novo, vejo sombras no espelho da cômoda. Não quero olhar, não quero. Mas olho: ela aparece, cada vez mais freqüentemente. Primeiro, a barra do vestido longo, depois a mão com o copo, a perna arqueada no passo, o rosto de perfil. Tenho vontade de pedir: Me leva para casa. Nisso, ela se vira e me encara; suas *desmesuradas órbitas* estão verdes; cobriram-se de um *vêu como escamas* (EX, p. 165 - grifos meus).

Vê-se que os “olhos de bruxa” (EX, p. 57) e cobertos de escamas da mãe alcoólatra e alheada, incapaz de proporcionar a integração corporal daqueles/as a quem deu a luz, já que tem “corpo de parideira, mas o coração no exílio” (EX, p. 163), revela a fragilidade psíquica desta – configuração próprias às mães luftianas –, constituindo-se numa mãe-esfinge para a filha/Doutora: “Se fosse viva, como seria a voz da minha esfinge?” (EX, p. 192)

É sabido que a esfinge, nas referências mitológicas, coloca-se ao lado de inúmeras significações, tais como íncubo, monstro opressor, ser ávido de sangue e de prazer erótico, cruel cantora (por propor enigmas cantando) e “[...] capaz não apenas de reproduzir e amamentar, mas igualmente de marcar presença de corpo inteiro nos túmulos, onde se apresenta como protótipo da *Quere* da morte: guardiã do cadáver e possivelmente sua devoradora”.¹⁵⁷

O esquema narrativo do romance permite que se faça uma associação entre a trajetória da Rainha Exilada, representante da pulsão de morte, e o *enigma* da esfinge, tomando-se por base as interrogações que são apresentadas à personagem narradora, referentes à constituição do seu psiquismo. Tais questionamentos, por não terem acesso à cadeia simbólica,

¹⁵⁷ BRANDÃO, J. S. *op. cit.*, p. 386.

cristalizam-se na vivência corporal: “Tive perdas demasiadas, estou de raízes expostas e *barriga aberta*. Como aquela árvore que o vendaval derrubou junto da Casa Vermelha, com estrondo, um vento assustador bramindo a noite toda” (Ex, p. 17 - grifos meus).

A este respeito, Lauro Dick sustenta que “[...] as personagens de Lya Luft estremecem em suas raízes”¹⁵⁸, bem como insinua uma equiparação entre a *floresta* da autora gaúcha – obscura, interdita, indecifrável –, a Rainha Exilada e os conteúdos inconscientes; instâncias representativas do feminino, culturalmente definido como *espaço* da espera, do recesso, do segredo, de lutas agônicas (vida *versus* morte).

Tem-se, então, um corpo a ser decifrado, com suas dores e cartografia específicas, pois, como pensa a Doutora, “[...] pequenos detalhes me revelam que a vida não acabou; ainda consigo ter ímpetos de solidariedade, ou de curiosidade. Estou viva” (EX, p. 159).

2. O CORPO DA DOR E DA CONVERSIBILIDADE HISTÉRICA

A performance discursiva da narradora do romance luftiano revela uma inscrição textual – sintaxe da memória – que se dá no próprio corpo. Assim, a rememoração da Doutora, de forma semelhante a Anelise de *As parceiras*, tem como espaço privilegiado o corpo (*locus* de atuação da pulsão), atravessado pelo desejo e pela linguagem.

Ao se aceitar o pressuposto que o discurso constrói todo objeto de cultura, conclui-se que não há relação direta entre o sujeito e o corpo. Mas é imprescindível que se esclareça sobre que *corpo* se refere a ciência de Sigmund Freud. Para a psicanálise, trata-se do *corpo erógeno* ou *corpo fantasmático*, construído por meio dos primeiros cuidados parentais.

¹⁵⁸ DICK, L. O conteúdo léxico de “floresta” no *Exílio*, de Lya Luft, 1990, p. 114.

Dizendo-se de um modo mais preciso, este constructo teórico é definido como um conjunto de *zonas erógenas*, uma vez que

[...] a zona erógena parece se definir como um lugar do corpo em que fica marcada a síncope de uma diferença e, mais precisamente ainda, onde se podem encontrar os termos entre os quais se abre o intervalo do prazer, lábios de uma boca, pálpebras de um olho, pontos esquisitamente diferentes e sensíveis de uma epiderme em alguma praia escondida. A excitação ou excitabilidade da zona erógena pode ser concebida como o apelo – constituído pela fenda, assim aberta e marcada – a um retorno impossível do mesmo prazer.¹⁵⁹

Destaca-se que o corpo físico, em sua superfície e densidade, acolhe a inscrição/incisão erógena, como a página de um livro recebe e faz aparecer a *letra* que nele se registra.

Verifica-se que o corpo da personagem feminina assume o estatuto de um mapa, uma personagem de destaque, um corpo/livro que assinala a trajetória existencial da Doutora. Constata-se que Lya Luft elege o corpo da narradora como cenário de um enredo que explora a vivência de uma estrutura psíquica frágil e lacunar, já que “nossos corpos não são independentes da rede discursiva em que estamos inseridos, como não são independentes da rede de trocas – trocas de olhares, de toques, de palavras e substâncias – que estabelecemos”.¹⁶⁰

Tem-se, em *Exílio*, uma mulher que se empenha numa tarefa hermenêutica de si e se defronta com os fragmentos da infância, uma débil economia narcísica, a labilidade da

¹⁵⁹ LECLAIRE, S. *Psicanalisar*, 1977, p. 57.

¹⁶⁰ KEHL, M. R. As máquinas falantes. In: *O homem- máquina: a ciência manipula o corpo*, 2003, p. 246.

imagem corporal e a presença de patologias somáticas, revelando o caráter inapagável dos traumas psíquicos.

O arcabouço teórico psicanalítico vem ensinar, antes de tudo, que sem *corpo* não há *psique*, isto é, Freud explicita o estatuto inconsciente do corpo em grande parte de sua obra, sustentando que é possível entrever os efeitos do sistema inconsciente por meio de marcas corporais.

A subversão carnal que se observa nas histéricas oitocentistas exemplifica a solução de compromisso que se estabelece entre as pulsões recalcadas e o desejo inconsciente, resultando na *produção sintomática* que encontra no corpo feminino um alojamento para o sintoma neurótico, também entendido como uma paródia do prazer sexual interdito.

O corpo circunscrito pela psicanálise, definido por sua *erogeneidade*, atrela-se à dispersão pulsional, à falta de unificação, à necessidade constante que se impõe ao humano de buscar “agregar” simbolizações múltiplas de um corpo desejante que, inevitavelmente, evade-se de uma unidade totalizadora. No que se refere a essa questão, Lincoln Villas-Boas salienta: “O corpo, para a psicanálise, [...] é uma ficção que deriva outras, montadas por cada um acerca de si mesmo, bastante astuciosas a ponto de ignorarem a dimensão de um sujeito que por ela transita entre o prazer e a dor muitas vezes inominados”.¹⁶¹

Observa-se, então, um corpo aprisionado na significância, resultado de um projeto do desejo parental, principalmente do desejo da mãe ou de quem exerça a função materna. Serge Leclair ressaltava a importância do contato do corpo da genitora com o bebê, denominando este toque de “porta-letra” ou inscritor¹⁶² e que tem por função demarcar as zonas erógenas, pulsionalizar a superfície corporal da criança que, antes do enfrentamento com a pele do Outro, é pura materialidade, destituída de significação. Assim, a mãe constrói ou desconstrói

¹⁶¹ VILLAS-BOAS, L. Uma concepção psicanalítica de corpo. In: *O corpo em revista: olhares interdisciplinares*, 2005, p. 40.

¹⁶² LECLAIRE, S. *Psicanalisar*, 1997, p. 60.

o corpo do *infans*, o que será determinante para o esgarçamento ou a urdidura consistente do tecido psíquico, denunciando a dimensão da alteridade como essencial para a edificação do *corpo erógeno*.

Numa tematização bem delineada, Lya Luft mostra esteticamente a incompletude corporal, as falhas na simbolização do corpo, ao elaborar personagens-mães desenraizadas, habitantes de outros mundos que, ao estabelecerem relações desumanizantes com os/as filhos/as, condena-os/as a uma carência de coesão narcísica e, conseqüentemente, a serem portadores/as de *corpos descentrados*, à espera de sentido. Na fala da Doutora, constata-se:

Quero alguém que não seja o Anão, nem as Criadas, nem as Moças esquisitas. Vontade de mãe: meu anseio tão antigo, tão antigo; quem me tomaria nos braços, quem me pegaria no colo, quem lavraria minha alma para nela brotar uma alegria duradoura? [...] nada parece suficiente para tapar esse escancarado vazio que me ameaça, nem eu sei direito por quê (EX, p. 28).

É imperioso que se faça uma relação entre o que a teoria psicanalítica chama de *corpo erógeno* e a característica de *conversibilidade* deste que se presentifica, mais especificamente, no corpo da histérica, a grande “simuladora”, capaz de abalar o pensamento científico sobre o psiquismo humano, a partir do Século XIX. Deve-se esclarecer, no entanto, que a histeria é identificada por Freud como uma estrutura psíquica, ou melhor, uma forma de funcionamento psíquico e, por isso mesmo, é passível de acometer homens e mulheres.

A *conversibilidade* do corpo erógeno/histérico define-se como a possibilidade de o conflito entre as pulsões recalcadas e o desejo inconsciente encontrar, na materialidade orgânica, um espaço de ressonância, um *locus* de expressão de uma nova linguagem, a

linguagem do sintoma neurótico, o que revela que a fisiologia não se separa da vestimenta simbólica que recobre toda existência humana.

Disso deduz-se que a espacialidade do corpo é primordialmente metafórica, definida pelo traçado particular das pulsões e que resulta da história/roteiro da simbolização do corpo do desejo. De acordo com Monique David-Ménard, “[...] é somente a partir de um certo tipo de simbolização de seu desejo que o sujeito pode perceber seu corpo. A percepção nunca é sem antecedentes, nem independente da história de um gozo que nela se significa”.¹⁶³

Diante desse pressuposto, não seria arriscado afirmar que o corpo da Doutora e das várias personagens femininas do romance de Lya Luft metaforizam o *teatro fantasmático* do corpo histérico, uma vez que encenam os embates pulsionais e exibem as “feridas” abertas no corpo real, traçados/marcas que denunciam a apreensão da *psique* pelo *corpo*; a captura do Eu na corporeidade:

Mas só tenho essa espantosa solidão; insegurança; e medo, medo. O que será minha vida com Antônio? Poderei me reconstruir ou terei sempre essa *sensação de estar mutilada*, fora do mundo, dos segredos e do afeto alheio?

.....
[...] aquela velha *ferida* não fechou. Dor e revolta, incredulidade e mágoa retornam em sonhos: a dor, o sufocamento. As pessoas a quem mais amei me traíram: minha mãe, meu marido. E meu filho? (EX, p. 56/100 - grifos meus).

É digno de menção, no entanto, que a “patologia” somática que se encarna no corpo erógeno/histérico tem um aspecto positivo que se refere ao reconhecimento por parte do Eu de que o corpo lhe pertence, apesar do caráter enigmático do sintoma que está sempre à espera de decifração.

¹⁶³ DAVID-MÉNARD, M. *A histérica entre Freud e Lacan: corpo e linguagem em psicanálise*, 2000, p. 44.

De acordo com os postulados psicanalíticos, o desconhecimento que é constitutivo do Eu ganha concretude na expressividade do corpo histérico, já que este é um “pretexto” para a inscrição das vicissitudes do desejo inconsciente.

Pensando-se que umas das vertentes do sofrimento histérico é não ter um corpo reconhecido, ou seja, a existência ou a “colocação entre parênteses de algumas coordenadas [do] corpo”¹⁶⁴, identifica-se a relação disjuntiva entre *psique* e *soma* que incide no funcionamento corporal, representada por meio do rumor dos sintomas histéricos.

Assim, deduz-se que a ausência da histérica em relação a seu corpo é o que sustenta a anatomia imaginária que se faz presente na estrutura corporal, na geografia diversa do corpo, o que permite que se afirme que cada sujeito reinventa uma forma única de habitar o invólucro carnal.

Na fala da narradora luftiana, identifica-se a dupla via da vivência corporal, a derrota das estratégias de simbolização dos conflitos psíquicos, resultando na efração do inconsciente no corpo por meio de uma “ação plástica” intensa sobre o funcionamento deste, uma vez que a ordem física não se desprende dos destinos do afeto: “A saudade de meu filho, de minha casa, de meu trabalho, das coisas mais insignificantes da vida que levei, é como um grande *tumor* roendo meu coração, minha mente” (EX, p. 56 - grifo meu).

A partir do discurso da Doutora, encontra-se a ilustração do que Joyce McDougall denomina de “corpo neurótico”¹⁶⁵, que abriga os fantasmas psíquicos e representa o preço a ser pago para a aquisição da difícil “unidade” psicossomática, já que esta montagem intenta apaziguar o caos pulsional e reduzir/minimizar a dispersão das zonas erógenas – juntamente com a carga afetiva que disto resulta –, o que viabiliza a única via de acesso à ordem simbólica.

¹⁶⁴ DAVID-MÉNARD, M. *op. cit.*, p. 44.

¹⁶⁵ McDOUGALL, J. *Em defesa de uma certa anormalidade: teoria e clínica psicanalítica*, 1983, p. 55.

Salienta-se que a perspectiva de inserir as experiências afetivas e corporais no código lingüístico e assim escapar do império da repetição neurótica, uma das manifestações da pulsão de morte, só se dá por meio da relação com o Outro que, de início, interpreta os sons e os gestos de um bebê e, posteriormente, atribui-lhes um sentido, uma nomeação.

No romance de Lya Luft, pode-se associar o estado de dilaceramento narcísico da Doutora – devido, entre outros fatores, à indiferença/alheamento da Rainha Exilada, incapaz de “olhar” para a filha – e a opacidade da experiência do espelho, etapa mediadora, como já se disse, da elaboração “mítica” da unidade corporal.

Retomando-se o tema do espaço/corpo, Sami-Ali assegura que “a exemplo do tempo, o espaço organiza-se em torno da figura materna: linhas provisoriamente projetadas a partir desse centro permitem que o movimento se desenvolva numa extensão que é, na verdade, um vazio primitivo”.¹⁶⁶

Ocorre que a criação psíquica que pode advir desse vazio primitivo representado pela mãe primordial – signo de *vida* e de *morte* – só se dá quando a figura materna é capaz de mediatizar a ausência e a presença humanas, situando-se como um objeto permanente que permite à criança adquirir a sensação de permanência psíquica e corporal. A partir deste fato, constata-se que a fala/linguagem, e conseqüentemente o nascimento simbólico, deriva-se das relações de correspondência que o corpo estabelece com outros corpos, pois o processo de reconhecimento de si como portador de um corpo único, diferenciado, tem como ponto de partida, invariavelmente, o rosto do Outro, primeiro objeto perdido plausível de suscitar afetos contraditórios: amor/ódio, júbilo/desesperança, apelo/ruptura.

O espelho-memória que o representante materno oferece ao sujeito irá garantir a identificação e a posterior *desidentificação*, ou seja, o desligamento necessário para que ele

¹⁶⁶ SAMI-ALI. *Corpo real, corpo imaginário*, 1993, p. 57.

desenhe, agora por si próprio, o traçado constitutivo do corpo e da psique, uma vez que, como ensina Freud, o futuro se constrói de acordo com as marcas indelévels do passado.

No caso da personagem narradora de *Exílio*, o que se observa é uma dificuldade de desligamento da imago materna, o que induz a um destino de errância neurótica, a uma busca obsessiva da imagem especular como uma tentativa de garantir a unidade corpórea e um estilo próprio de inscrição no mundo:

Não preciso olhar: sinto que, no espelho da cômoda, a sonâmbula rainha começou a sua ronda. Tantos anos sem a ver, às vezes sem pensar nela, e agora volta. Sua ronda continua depois da morte, como acreditei em criança. Copo na mão, olhos ausentes, pálida como um cadáver (EX, p. 47).

É digno de nota a “escolha” da profissão da narradora do romance, já que mais de uma personagem é identificada pela função que executa, como o Enfermeiro, o Torturador, a Madame, as Criadas. A autora gaúcha utiliza a estratégia literária – uma vez que não há gratuidade na prática da escrita – de denominá-la de Doutora, identificando-a com alguém que, ironicamente, tem por ofício suprimir a dor, curar feridas, garantir a vida, *trazer/mediar a vida*.

A esse respeito, a psicanálise faz crer que a eleição de uma atividade laboral tem por base a busca de reparar objetos internos danificados. Desse modo, exercer uma determinada atividade, desde que esteja posta a possibilidade de uma escolha, sempre se dá por uma via sublimatória ou por uma reação contrafóbica, isto é, o sujeito tenciona se aproximar daquilo que mais teme para se sentir protegido de perigos irrepresentáveis para a psique. Na narrativa de reconstituição da Doutora, ela afirma:

Acho que nunca mais conseguirei trabalhar. Eu, que *amava* minha profissão; *sentia* estar também parindo aqueles bebês, vendo a vida brotar de sofrimento e sangue, esperança e medo; rodeada de futuras mães com seus ventres distendidos e doces olhos um pouco assustados, eu me *sentia* forte e segura (EX, p. 46 - grifos meus).

A presença de verbos no passado como “amava”, “sentia” vem denunciar o fracasso na metaforização das feridas psíquicas advindas da relação mãe-filha, já que a sublimação buscada no exercício da profissão que lida com a vida não exime a personagem da tarefa de elaborar psicologicamente a falha na internalização de uma instância maternal tranquilizadora. De acordo com seu testemunho: “Qualquer um via logo que [ela] não era uma mãe como as outras: não se interessava por mim nem por Gabriel, não vigiava nossa saúde, não cuidava de nossa comida, não ria nem ralhava. Falava pouco, distraída” (EX, p. 57).

Percebe-se que, por intermédio do cuidado dirigido aos/às outros/as – não se pode elidir o fato de que a especialidade da Doutora é a obstetrícia –, ela busca cuidar da “criança ferida” dentro de si mesma.¹⁶⁷ É relevante ressaltar, no entanto, que *um corpo sofredor é um corpo vivo*¹⁶⁸ e que o trauma psíquico que se materializa no soma tem por objetivo fazer ressurgir a memória de um outro corpo, no caso, o corpo materno ausente. Apreende-se, portanto, que a filha/Doutora, para escapar do aniquilamento psíquico, oferece à mãe uma posição feminina vacilante, um exercício da sexualidade carregado de culpa e uma maternidade fracassada.

Sabendo-se que, invariavelmente, o psiquismo faz uso do corpo para encenar a significação inconsciente da economia libidinal arcaica, compreende-se o medo da personagem luftiana de perder os limites corporais, devido à incapacidade da mãe de se colocar como um corpo que integre as pulsões parciais do/a filho/a. Isso se desdobra no temor

¹⁶⁷ McDOUGALL, J. *Teatros do corpo: o psicossoma em psicanálise*, 1996, p. 158.

¹⁶⁸ Idem, *ibidem*, p. 171.

de não ter acesso a uma identidade constituída, com pensamentos e emoções próprios: “[...] enfio-me na banheira, onde sou uma *medusa amorfa*. Nem sou: flutuo” (EX, p. 108 -grifos meus).

Em uma configuração psíquica em que a indistinção entre o Eu e o Outro pode se estabelecer, entende-se que a urdidura de laços verbais – utilização terapêutica da fala/linguagem – apresenta-se como uma alternativa para re-criar a memória de um corpo/psiquismo fragmentado, no qual elos simbólicos estão subtraídos e, insistentemente, retornam nas produções sintomáticas, solução histórica para o apaziguamento dos conflitos inconscientes.

Verifica-se que, a partir de uma condução refinada da narrativa, Lya Luft vem esboçar um corpo marcado pelos significantes da história parental que representam “nós” de significação desconhecida e, por isso mesmo, são portadores de uma angústia indizível.

Pode-se asseverar que o percurso das personagens femininas, em *Exílio*, particularmente o da Doutora, é permeado pela tentativa de fazer falar o *corpo erógeno*, decifrar a *escrita do sintoma*¹⁶⁹ e, dessa forma, viabilizar a transmutação de inscrições biológicas em sentidos psico-lógicos, para que o corpo anárquico, a-histórico possa se transformar em corpo simbólico.¹⁷⁰

A partir do que foi exposto, coloca-se a questão sobre o que está em jogo na produção/criação dos sintomas somáticos, de que parcela de “liberdade” o sujeito é portador, uma vez que o trauma corporal revela, como já se disse, um embate pulsional.

¹⁶⁹ Utilizo a teorização de Ivan Corrêa em *A escrita do sintoma*, 1997.

¹⁷⁰ McDOUGALL, J. *Teatros do corpo: o psicossoma em psicanálise*, 1996, p. 189.

Objetivando uma leitura/decifração do sintoma do corpo erógeno/histérico, que se situa entre sofrimento e gozo¹⁷¹, assumindo o estatuto de um “oráculo corporal”, depara-se com o entrelaçamento entre a *pulsão*, o *narcisismo*, o *Eu corporal* e o *gozo mortífero*.¹⁷²

Entende-se que a indestrutibilidade dos significantes recalcados faz sua aparição no corpo, permitindo que se afirme que este é um *modus cognoscenti*, uma forma particular de conhecer o mundo, por meio de sensações, dores, prazeres, enfim, relações intercorporais que irão definir o *estilo somático*¹⁷³ que cada sujeito irá desenvolver na sua relação com o/a outro/a. Na lembrança da Doutora, destaca-se: “Estou esmagada pela vida, pela morte, pelas perdas e fracassos. Meu rosto no espelho ficou severo, vincado, os cantos da boca virados para baixo. Não consegui manter meu casamento, nem perdoar a traição, era para se perdoar?” (EX, p. 179)

Observa-se que o *corpo erógeno* vem falar por intermédio das manifestações orgânicas que compõem um enredo somatopsíquico que engloba o mal-estar corporal e os significantes da demanda e do desejo, urdindo uma linguagem cifrada que se endereça, sempre, ao Outro. E é justamente essa possibilidade de narrar e ressignificar a própria história que faculta ao sujeito a reconstrução do corpo e da vivência psíquica, pois “[...] somos convocados ao impossível de responder por um desejo que nos gerou, um desejo impronunciável, enigmático (que nem os genitores conseguem expressar)”.¹⁷⁴

Desse modo, a necessidade de diferenciação/separação do corpo da mãe, a *vivência do exílio* que a personagem narradora se impõe, representa a busca do conhecimento de si que caracteriza o sujeito moderno, visando à criação de um *ato* que simbolize a sua origem e que

¹⁷¹ O *gozo*, na teorização psicanalítica, refere-se às possíveis relações com a satisfação que um ser desejante pode esperar e experimentar no contato com um objeto desejado. Encontra-se intrincado à linguagem e mais precisamente ao desejo inconsciente.

¹⁷² ASSOUN, P-L. *Leçons psychanalytiques sur corps et symptôme*, 1997, p. 189. Tradução da Profa. Dra. Gilda Brandão - UFAL.

¹⁷³ Idem, *ibidem*, p. 49.

¹⁷⁴ COSTA, A. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*, 2001, p. 165.

permita o esboço de um novo “destino”. Vale salientar que é esse enfrentamento com as páginas censuradas da história de cada um/a que irá promover uma existência corporal menos carregada de traços de “estrangeiridade”.

Percebe-se que a fala da Doutora funciona como suporte de uma escrita corporal/existencial que serve de anteparo contra a experiência de desintegração psíquica que ameaça, recorrentemente, as personagens luftianas:

[...] eu vinha me isolando, como quem sabe que vai morrer; *sentia tudo se esboroar como areia fininha*, sutil mas implacavelmente; tinha na alma o gosto de todas as perdas.

.....
Mas alguma coisa se quebrara; meu mundo sofrera uma *rachadura* importante; nosso pacto fora rompido, e eu não conseguia mais sossegar (EX, p. 48 - grifos meus).

A trajetória da narradora luftiana denuncia que o seu corpo – que fala para além das manifestações do orgânico – torna-se, no dizer de Paul-Laurent Assoun, o hospedeiro dos fantasmas inconscientes.¹⁷⁵ Tal processo ocorre devido à complacência do *corpo erógeno* em se oferecer como um “fragmento de carne” para a ação do fantasma *no e pelo* corpo.

O sintoma somático funciona aqui como um velamento, uma máscara corporal que encobre o enredo dos conflitos pulsionais. O corpo da Doutora transforma-se, então, num mediador fantasmático que exhibe uma “satisfação” masoquista¹⁷⁶, um gozo silencioso da dor, uma vez que, culturalmente, as mulheres foram postas num lugar de vitimização/culpabilização: “E eu, por que não tenho vida amorosa, por que fico me

¹⁷⁵ ASSUON, P-L. *Leçons psychanalytiques sur corps et symptôme*, 1997, p. 32. Tradução da Profa. Dra. Gilda Brandão - UFAL.

¹⁷⁶ A *satisfação masoquista* aqui mencionada, atrela-se ao que Freud designa como “masoquismo moral”, ou seja, a posição subjetiva na qual o sujeito, devido a um sentimento de culpa, busca o lugar de vítima sem que haja um prazer sexual implicado.

consumindo no trabalho e continuo com tão pouco tempo para meu filho?” (EX, p. 50); “Os encontros com Lucas eram ruins para ele e para mim. O menino ficava ansioso, eu penalizada de vê-lo com sua orfandade” (EX, p. 52).

Nesse contexto, observa-se a dupla inscrição do Eu corporal, palco da luta infinda entre *Eros* e *Tânatos* e a estratégia somática para forçar a representação do conflito no corpo, entremeando libido, narcisismo e pulsão de morte.

Denota-se que a personagem faz do corpo uma morada do sofrimento psíquico, insinuando uma identificação com seu sintoma, uma vez que se pode pensar que o sujeito, em determinadas configurações psíquicas, é seu próprio sintoma:

Não estou mais no meu antigo mundo; cada dia, ao acordar, ainda preciso me certificar de todas as minhas perdas. Começo com essa sensação de ter as pernas amputadas, o coração um torrão grosso de sal numa ferida aberta. Tenho de me arrastar, cada manhã, para o dia, e a vida (EX, p. 80).

Ao se seguir a geografia da erogeneidade, percebe-se que o esgarçamento do psiquismo das mulheres da ficção luftiana manifesta-se, fundamentalmente, na estrutura corporal, e exhibe um “saber” do corpo que *antecede* o conhecimento consciente. Isto é, o *corpo erógeno* sabe e relata a trama inconsciente por meio de sintomas somáticos, atos falhos, formações oníricas. Como já se disse, o mal-estar orgânico ou a patologia somática colocam-se como o que resulta da incompatibilidade entre as injunções culturais e o desejo interdito, que esboçam uma *tela-sintoma* na qual presentificam-se os demônios do corpo que solicitam o exorcismo pela palavra, uma vez que não se negocia com o desejo sem o alto preço da neurose.

Françoise Dolto chama atenção para a necessidade de se diferenciar *imagem do corpo* e *esquema corporal*, quando se tematiza o invólucro carnal que é utilizado como mediador entre o Eu e o mundo.

Segundo a psicanalista, o *esquema corporal* é uma realidade física, tem a marca da concretude, simbolizando o viver carnal no enfrentamento com o mundo físico. Caracteriza o sujeito como membro de uma espécie, independente de lugar, época ou condições materiais às quais esteja submetido. Ele é, em princípio, o mesmo para todo ser humano e permite a construção/objetivação da subjetividade¹⁷⁷, já que o psíquico repousa, invariavelmente, sobre o orgânico.

A *imagem do corpo*, por seu turno, é diversa para cada ser. Relaciona-se com a história afetiva, o trajeto da libido, as relações objetais que se estabelecem. Suporte do narcisismo e marcadamente inconsciente,

[...] é, a cada momento, *memória inconsciente* de todo o vivido relacional e, ao mesmo tempo, ela é atual, viva, em situação dinâmica, simultaneamente narcísica e inter-relacional: camuflável ou atualizável na relação aqui e agora, por qualquer expressão 'linguageira', desenho, modelagem, invenção musical, plástica, assim como mímica e gestos.¹⁷⁸

Supondo-se a *imagem do corpo* como a síntese das experiências emocionais do humano, como o que advém do impacto das primeiras palavras e fonemas sobre o corpo da criança – juntamente com o que isso acarreta de efeitos narcisantes ou desnarcisantes –

¹⁷⁷ DOLTO, F. *A imagem inconsciente do corpo*, 2002, p. 14.

¹⁷⁸ Idem, ibidem, p. 15 - grifos meus.

entende-se que tal conceito perfila-se como o verdadeiro *locus* do desejo, assim como a imagem corporal é o lugar da necessidade.¹⁷⁹

Disso deduz-se que a fala surge, também, para expressar a incompletude/instabilidade da *imagem do corpo*; corpo tecido com desejo e palavras e que se encontra à procura de simbolização, já que o movimento pulsional sempre cria novos corpos, da ordem do enigma, do desconhecimento. De acordo com a narradora luftiana: “Estou infantilizada, dependente; não pareço a mulher segura, a profissional eficiente que sempre fui” (EX, p. 94); “Me ajudem, amputaram minhas pernas, não agüento mais” (EX, p. 108).

Constata-se que o pacto do ser humano com o *corpo erógeno* apresenta, basicamente, duas alternativas: a utilização da palavra para expressar a trama inconsciente, com os riscos que isso acarreta nas relações afetivas, ou o aprisionamento do sujeito em seu corpo – cristalização do *não-dito* da história pulsional.

Exílio demonstra o tratamento literário de uma autora que, ao dar protagonismo à voz das mulheres, entrelaça fios de amor e de ódio, posse e rejeição, relatando jornadas da psique de personagens femininas que têm como foco dramático o *corpo erógeno*, prenhe de dores, cicatrizes, remorsos, perdas.

O sacrifício pulsional que é “imposto” à personagem narradora dá origem à criação de um novo *pathos*, a uma arte de contar e re-contar, pois a narrativa é o lugar de (re)construção da identidade: “Já chorei assim alguma vez, eu, que tenho chorado tanto? O choro de quem dá à luz a si mesma, abre as pernas dolorosamente e sai dali entre gemidos fundos, sangue e gosma” (EX, p. 198).

No cenário fantasmático da Doutora, vê-se que o *corpo erógeno* expressa, por meio da cadeia lingüística, a *dor* e o sofrimento psíquicos. Freud, ao discorrer sobre o desamparo

¹⁷⁹ DOLTO, F. *A imagem inconsciente do corpo*, 2002, p. 14.

infantil/humano, faz crer que a dor é o que sustenta a representação unificada do corpo, corpo que se constrói na dialética entre a presença e a ausência do Outro; *a dor seria, pois, o caminho privilegiado para a elaboração consistente da imagem corporal*. Em *Inibição, sintoma e angústia* (1926), o psicanalista afirma:

[...] a dor ocorre em primeiro lugar e como uma coisa regular sempre que um estímulo que incide na periferia irrompe através dos dispositivos do escudo protetor contra estímulos e passa a atuar como um estímulo [pulsional] contínuo, contra o qual a ação muscular, que é em geral efetiva porque afasta do estímulo o ponto que está sendo estimulado, é impotente.¹⁸⁰

A evolução do pensamento freudiano sinaliza para o fato de que é viável se estabelecer uma relação entre a vivência da dor física que se transmuta em dor psíquica – mudança de um investimento narcísico para um investimento objetal – e a perda ou ameaça da perda de um objeto amado. Diante desse fato, pode-se assegurar que *o Outro se presentifica em toda dor*, fenômeno que vem se apropriar do valor simbólico dos sintomas corporais. No relato da narradora luftiana: “Vomito no chão do quarto. Arrasto-me para a cama, com minhas pernas amputadas, a dor, a dor” (EX, p. 195); “Dor de uma faca, de muitas facas cravadas no coração o tempo todo, desde a patética descoberta; ele me trai” (EX, p. 128).

Juan-David Nasio, ao tematizar o universo do/a histérico/a e a ligação com as perdas afetivas, sustenta que ele/a “[...] sofre por não saber quem é, por não conseguir deter, nem que seja por um instante, o insustentável desfile das imagens que o povoam, e submetido às quais ele não consegue evitar oferecer-se aos outros”.¹⁸¹ Tomando por base esta assertiva, é

¹⁸⁰ FREUD, S. *Inibição, sintoma e angústia*, 1976, p. 196.

¹⁸¹ NASIO, J-D. *A histeria: teoria clínica e psicanalítica*, 1991, p. 78.

legítimo afirmar que o corpo erógeno/histérico, devido a um acesso mais direto e intenso com o desejo inconsciente, chama golpes e dá expressão a *dores falantes*.

Resta, assim, o empenho de elaborar o lento e doloroso processo de luto, luto que se faz pela palavra e que pressupõe o reencontro com seres amados e perdidos. No caso da Doutora, têm-se a perda da mãe, do pai, da lucidez do irmão, do marido, do filho, da mãe substituta, da profissão, do amante e o montante de dor – sempre marcada com o signo do imprevisível – que isso acarreta, já que “a dor psíquica é uma lesão do laço íntimo com o outro, uma dissociação brutal daquilo que é naturalmente chamado a viver junto”.¹⁸²

Deve-se diferenciar, no entanto, o luto que se segue a cada perda do que se denomina *luto patológico* ou *melancolia*, que consiste numa aderência da representação do/a outro/a perdido/a no psiquismo do sujeito.

É também digno de menção que o estado de carência e vazio que se apresenta nessas etapas da vida sinaliza para o desejo – representante de Eros –, sempre insaciável e pólo organizador do futuro, da mobilidade das pulsões. Na fala da narradora de *Exílio*: “Saio da cama, nua, agarro-me à cabeceira para não cair, depois me apóio na cômoda, sem olhar o espelho. Ando como quem caminha pela primeira vez depois de uma longa enfermidade” (EX, p. 196).

Supondo que a dor é o elo privilegiado entre o psíquico e o somático, é imperioso assinalar que *toda dor é uma ressignificação de uma dor antiga*; inscrição psíquica que se apresenta sob nova roupagem, seja como dor diversa, culpa (advinda do descompasso com o ideal alteritário), passagem ao ato ou afecção somática. Isso se deve ao fato de que, segundo o instrumental teórico da psicanálise, todo afeto é repetição de uma experiência emocional primordial – dor traumática do passado, fundamento do desamparo humano – que se atualiza

¹⁸² NASIO, J-D. *O livro da dor e do amor*, 1997, p. 25.

por meio de um fantasma que povoa o momento presente. Diante da inscrição inapagável dos significantes primordiais, é notório que “uma dor é humana porque é memória inconsciente. É realmente o inconsciente que humaniza o afeto doloroso, pois é ele que volta a dar vida à antiga dor de um traumatismo fundador”.¹⁸³

O conceito do corpo erógeno/histérico definido pela psicanálise difere, radicalmente, dos corpos analisados pela medicina, filosofia, história, estética, religião, antropologia, sem que se negue a possibilidade de um diálogo enriquecedor entre esses campos do saber. O que deve ficar claro, no entanto, é que o conceito de corpo urdido pela ciência de Freud tem como traço determinante a marca de dispersão, de montagem provisória e, sobretudo, de incompletude. Nele se inscreve a recusa a um ideal de perfeição (aprisionamento estético), de “corpo espetáculo”, uma vez que este porta, inevitavelmente, o abjeto, as fendas corporais e uma *ética das diferenças*.

Falar de corpo, em psicanálise, é pôr em cena a ameaça permanente de fragmentação e a busca de unificação/reinvenção deste pela palavra; a necessidade imperiosa de criação de metáforas para ressignificar a experiência psíquica que é sempre atravessada pelo invólucro carnal.

O romance *Exílio* – pensando-se o exílio como uma metáfora do sujeito do inconsciente, alienado do seu desejo – expõe, no corpo textual, a marca da fragmentação que é própria do *corpo erógeno*, com deslocamentos temáticos, temporais, presença de asteriscos e intercalação de relatos oníricos.

O monólogo interior da Doutora discorre sobre o mundo infantil da estrutura histérica e discute a tentativa de se transformar um “destino”, que se teatraliza no corpo, em uma “história” a ser re-contada com palavras; o intento de substituir um sintoma corporal por um

¹⁸³ NASIO, J-D. *O livro da dor e do amor*, 1997, p. 85.

ato criativo: “Saio da casa, mas não procuro nem olhar a calçada. Estou indo, estou indo. Vou tomar rumo” (EX, p. 200).

Diante da “doença amorosa” da personagem de Lya Luft, é legítimo que se interroge:

O que perdemos quando perdemos a pessoa do ser que amamos? respondemos: Perdendo o corpo vivo do outro, perdemos uma das fontes que alimenta a força do desejo, sem com isso perder essa força que perdura, indestrutível e inesgotável, enquanto tivermos vida. [...] Mas, perdendo a pessoa do amado, perdemos ainda o ritmo sob o qual vibra a força real do desejo.¹⁸⁴

Verifica-se que é o ato de narrar/ testemunhar, de elaborar uma fala endereçada a um/a outro/a, que faz com que o sujeito suporte as grandes perdas da vida, pois somente uma narrativa única, diferenciada, pode-se colocar no lugar da espera, da ultrapassagem da dor e mudar o enredo do porvir.

No embate entre o *corpo erógeno* e a *Kultur*, ou mais especificamente, entre o indomesticável corpo feminino e as exigências civilizatórias, evidencia-se o perigo de se calar as *vozes da dor* – já que corpo, saúde e doença definem-se pela linguagem –, de se subtrair o primeiro sentimento ético humano que é o desejo de se comunicar.¹⁸⁵

O que disso pode resultar é a produção de sujeitos portadores de um amálgama de deformações corporais, de *corpos descentrados* que, diante da impossibilidade de simbolização de conflitos psíquicos, oferecem o corpo como um lugar de sacrifício/imolação para a luta incessante entre as *pulsões de vida* e as *pulsões de morte*.

¹⁸⁴ NASIO, J-D. *O livro da dor e do amor*, 1997, p. 49.

¹⁸⁵ DOLTO, F. *A imagem inconsciente do corpo*, 2002, p. 181.

3. CORPOS DESCENTRADOS NO *EXÍLIO* LUFTIANO

O poder de visualização da prosa intensa e cortante de Lya Luft, particularmente em *Exílio*, exhibe uma representação psicossocial do corpo feminino – corpo erógeno/histérico – que aponta para os limites do humano (velhice, mortalidade, identidade do ser), a subversão carnal, a associação entre o feminino, o sacrifício e o pecado, os corpos abjetos, o exercício do poder, entre outros aspectos.

A espessura carnal das personagens femininas – suporte carnal simbólico – reflete uma resistência ao regime normativo do corpo sociocultural, produzindo uma narrativa de contra identidade, repleta de descentramentos, heterogeneidades, divergências, enfim, mapeamentos de subjetividades que se apresentam nas marcas corporais que se avizinham do grotesco, do estranho, do monstruoso, daquilo que escapa de uma conduta padrão.

Relacionando a obra luftiana com a tradição da literatura sulriograndense, com seus temas e figuras de ficção, identifica-se a figura do gaúcho. Símbolo paradigmático de uma identidade masculina – não se deve esquecer a tradição de hombridade que subsiste no Rio Grande do Sul – agressiva, exemplar, detentora, imaginariamente, de todos os sentidos, este ser configura o homem tosco, rude, que se coloca em constante combate com a natureza a ser domada (lides primitivas).

Sabe-se que o guasca é um típico contador de histórias e senhor dos galpões, território interdito, por muito tempo, para a presença feminina, uma vez que as mulheres só podiam neles ingressar pagando o preço do silêncio, da ausência da palavra.

Ao se problematizar a associação, social e culturalmente estabelecida, entre o corpo feminino e a natureza – tema que será desdobrado ao longo desta argumentação –, percebe-se que a autora desloca/descentra a identidade masculina, privando-a das certezas fálicas, já que

os homens de sua ficção ocupam, normalmente, um lugar “subalterno” e são descritos, via de regra, sob a ótica das mulheres.

Sustenta-se que o corpo das personagens femininas coloca-se no entroncamento entre o Eu e a cultura, produzindo uma construção simbólica que funciona como limite entre eu/outro/a, interior/exterior, público/privado.

É fato que a visão do corpo, no Ocidente, nunca foi imune a um conjunto de valores que se vinculam a sistemas econômicos, financeiros, religiosos, científicos, embora, na cartografia corporal, tal realidade seja freqüentemente elidida.

Roy Porter esclarece que “[...] na tradicional cultura camponesa quase pagã o corpo desfrutava de uma elevada posição como um elemento potente, e que suas partes e produtos, sangue, fezes, o pênis e o útero, possuíam poderes mágicos”.¹⁸⁶ Entendia-se que, embora exposto à doença e a morte, o corpo era também sede da energia dionisíaca necessária à manutenção da vida.

Judith Butler chama a atenção para a tradição filosófica que se inicia com Platão (dualismo mente/corpo) e tem continuidade com René Descartes (1596-1650), Edmund Husserl (1859-1938) e Jean-Paul Sartre (1905-1980), configurando um sistema de pensamento que sustenta a distinção ontológica entre corpo e mente e a relação de subordinação aí implicada, uma vez que a mente deve subjugar o corpo.¹⁸⁷

Sabendo que o humano, imerso na cultura, é submetido à estrutura assimétrica da linguagem – vale assinalar que o *masculino* ainda representa, em muitas instâncias, o universal –, entende-se a forte ligação que se estabelece entre homem, posição masculina e *logos* e mulher, posição feminina e *estado de natureza*.

¹⁸⁶ PORTER, R. História do corpo. In: *A escrita da história*, 1992, p. 311.

¹⁸⁷ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, 2003, p. 32. Elizabeth Grosz também discute a posição hierárquica mente/corpo e a associação da mente com a masculinidade e do corpo com a feminilidade em *Corpos reconfigurados*. In: *Cadernos Pagu*, 2000, p. 51.

Infere-se que o corpo feminino atrela-se à *hybris*, o mal que ronda a potência humana, configurando-se como o *locus* de uma subversiva multiplicidade, segmentado por fetichismos e inexoravelmente bipartido, o que já se observa nas figuras bíblicas representativas do feminino: Eva, Virgem Maria, A Grande Prostituta (Rahab) e a Esposa Prometida do *Cântico dos Cânticos*.

Catherine Clément e Julia Kristeva, referindo-se à excitabilidade incessante do corpo histórico, asseguram que o corpo feminino nunca obedece inteiramente às normas sociais. Encarnando o *traço da diferença* e ostentando a familiaridade com a *vida* e a *morte*, aparenta-se ao “ignóbil” e, conseqüentemente, ao sagrado. As autoras ressaltam a destacada “cintura” que corta este suporte carnal em dois: o nobre superior e o desprezível inferior.¹⁸⁸

Assim, a estranheza que acompanha o funcionamento corporal feminino e se instala na ordem da cultura exhibe como objetos ignóbeis (de desejo) as secreções sexuais, a urina, os excrementos e sobretudo o *sangue menstrual*, “[...] encruzilhada léxica, propício à fascinação e à abjeção, onde morte e feminilidade, assassinato e procriação, vida ceifada e vitalidade se juntam e se rejeitam”.¹⁸⁹

Diante do que foi exposto, vê-se que a ordem da cultura que relaciona a *razão* ao homem e o *desejo desenfreado* à mulher – importante lembrar que o deus que preside os excessos orgiásticos é Dionísio, um deus de saias, criado por mulheres¹⁹⁰ – fundamenta a visão do corpo feminino como inseparável dos perigos atribuídos à estrangeira, presente nas histórias de Agave, Medéia, Isolda (na mitologia e na literatura) e Ruth, a moabita (nos relatos bíblicos).

¹⁸⁸ CLÉMENT, C. & KRISTEVA, J. *op. cit.*, 2001, p. 120.

¹⁸⁹ Idem, *ibidem*, p. 120.

¹⁹⁰ Para um aprofundamento sobre a iniciação aos mistérios dionisíacos e sua associação com o feminino, remeto a BRANDÃO, Izabel F. O. Gudrun’s Dionysian Initiation in *Women in Love*, 2000, p. 153 - 169.

Verifica-se que Lya Luft esboça atos corporais subversivos que exprimem ecos/ritmos pulsionais dissonantes, reveladores de uma memória existencial/corporal que reflete a experiência do interior, da realidade interna, mas que não se deixam calar totalmente pela força do recalque:

[...] sentia-me parecida com minha vizinha de frente [a Velha]: esperando sem saber o que, ou quem, que pudesse dar sentido a tudo. Hoje depois do jantar converso um pouco mais com as Moças. A Loura, o tempo todo com a mãozinha magra sumida na pata vigorosa da outra. Está em tratamento médico, me contam, quando comento como está pálida. [...] Alegro-me que ninguém saiba de minha profissão. Exceto o Gnomo, mas este não conta. Eu detestaria ser questionada, consultada, convocada (EX, p. 53).

Constata-se que os corpos desviantes/divergentes de Lya Luft – a Mulher Manchada, a Menina Gorda, as lésbicas (a Loura e a Morena), a Velha, as Criadas e o Anão – denunciam a dificuldade de se falar do corpo fora das oposições binárias: prazer/dor, pecado/sacrifício, belo/feio, produção/reprodução, certo/errado.

De um modo geral, a elaboração narrativa da autora gaúcha delineia corpos que intentam um nível utópico de libertação da realidade empírica por meio de uma solução estética. Assim, identifica-se, em *Exílio*, a estetização do horror que se abate sobre configurações corporais agônicas.

Michel Foucault, dissecando o embate entre os valores culturais e o corpo, faz menção à estrutura societária na qual, durante séculos, o que balizava a relação entre dois sujeitos era o fato de que um deles iria se entregar/subjugar ao outro. Nessa “negociação”, os homens

inclinavam-se a considerar as mulheres como um bem exclusivo. Impõe-se, dessa forma, no mundo ocidental, a relação indissociável entre *corpo e poder*.¹⁹¹

De acordo com o historiador francês, o poder invade o corpo, exhibe-se no próprio corpo, tornando-se algo físico, da ordem da concretude. E partindo do pressuposto de que o *corpo social* não surge de um pacífico consenso, sabe-se que

O domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito de investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... tudo isso conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, meticuloso, que o poder exerceu sobre os corpos das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio.¹⁹²

Elegendo-se o corpo feminino como alvo privilegiado dos mecanismos de poder, corpo sempre aberto às demandas interpretativas da cultura, deve-se investigar quais mecanismos, além da censura e do recalque, sustentam as chamadas “sociedades disciplinares”.¹⁹³ As proposições foucaultianas induzem a pensar que o poder produz efeitos a nível do desejo humano, e aí estaria sua força, pois “o poder, longe de impedir o saber, o produz”.¹⁹⁴

Problematizando o enredamento entre corpo e discurso cultural hegemônico, já que é notória a capacidade da linguagem para tipificar o “corpo dócil”, com limites e configurações específicos, com fronteiras políticas e sociais, chega-se ao exercício da sexualidade feminina, que não se desvincula de uma organização histórica dos corpos e da afetividade.

¹⁹¹ FOUCAULT, M. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo*, 2005, p. 36.

¹⁹² FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*, 1979, p. 146.

¹⁹³ Chamo atenção para um interessante diálogo que Jana Sawicki estabelece com a teoria foucaultiana no que se refere ao corpo e às tecnologias disciplinares em Foucault, feminismo e questões de identidade. In: *Revista Leitura*, 2001/2002, p. 241 - 272.

¹⁹⁴ FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*, 1979, p. 148.

Como já discutido no Capítulo I, a maternidade – *tropos* da mulher – é posta como uma prática “inerente” ao feminino, “[...] efeito ou consequência de um sistema de sexualidade em que se exige do corpo feminino que ele assuma a maternidade como essência do seu eu e lei de seu desejo”.¹⁹⁵

Ocorre que, em *Exílio*, corpos femininos portadores de uma insolúvel ambivalência resistem a tal ficção social, mesmo descortinando o preço a ser pago pela recusa em abraçar uma função cultural estabelecida, já que não há garantias para a construção de um futuro com novas possibilidades sublimatórias, mais livre das pulsões do mundo patriarcal.

O corpo dissonante da Doutora revela:

Passei noites e noites torturada lembrando o quanto o [filho] negligenciara. Era Marcos quem, com um trabalho menos absorvente, lhe dava banho quando a babá não estava; era Marcos quem lhe contava histórias para dormir; era Marcos quem o levava a passear quando eu estava cansada demais (EX, p. 51).

A maternagem que é feita pelo marido da narradora, inversão de lugares socialmente estabelecidos, segue o padrão de outros romances luftianos (*As parceiras*, *A sentinela*), assim como é uma continuidade da posição ocupada pelo companheiro da bela alcoólatra – a Rainha Exilada, incapaz de cuidar dos filhos/as – e tem como ápice da desconstrução o papel assumido por Antônio, designado como *pater dolorosus*:

¹⁹⁵ BUTLER, J. *op. cit.*, p. 138.

VOCÊ, PATER DOLOROSUS, sentado na poltrona, mesinha ao lado. O rosto voltado para mim era o seu, mas tão grave, suplicante e triste. No seu colo, atravessado como um grande bebê, um adolescente. Muito comprido, desengonçado, esquelético; um longo braço dependurado até o chão; pés magros e brancos; todo ele flácido, como se lhe faltassem músculos; a cabeça sustentada na curva do braço paterno oscilava nesse forte apoio (EX, p. 147 - grifos da autora).

O apelo visual da escrita de Lya Luft permite uma fácil associação entre a personagem Antônio e a figura da *mater dolorosa*, a *Pietà*; o ideal da mulher cristã que apregoa o sofrimento e a abnegação em nome dos/as filhos/as. Deve-se pensar, no entanto, que o encorajamento ao masoquismo moral feminino também revela, subliminarmente, que a mãe sofredora, “[...] *estrangeira*, participa da inquietante estranheza do seu filho, da humanidade do ‘homem que sofre’, de sua castração, de sua imortalidade – desdobramento inseparável de seu ‘poder’”.¹⁹⁶

Entende-se que a moral cristã, glorificando a figura da Virgem Maria, concebe a realidade corporal como um aprisionamento da alma, lugar do pecado e a mulher como uma maldição. O corpo feminino vem agregar os perigos da sexualidade, do desejo e do prazer. É notório que o cristianismo estabelece uma estreita relação entre a posição feminina, o sexo e o mal. Não se deve esquecer a aliança primeva da mulher com a serpente, bem como a criação do corpo feminino já marcado por uma *falta*, uma imperfeição, como se coloca no livro do *Gênesis*.

A psiquiatria do Século XIX – identificação entre mulher-criança-selvagem – só vem reforçar o agenciamento do corpo e do exercício da sexualidade feminina. É fato que o saber/poder médico vem restringir a atuação da mulher a uma determinada ordem social, ou

¹⁹⁶ CLEMÉNT, C. & KRISTEVA, J. *op. cit.*, p. 79 - grifo meu.

seja, a uma instância que a circunscreve como detentora de uma “sanidade”, na medida em que cuida da família, dos/as filhos/as e reproduz valores morais específicos.

O corpo feminino passa a ser visto, então, como portador de um inarredável “excesso de sexualidade”, tomado por um erotismo desenfreado, aterrador e capaz de fragilizar as conquistas civilizatórias e a manutenção da lei paterna.

De acordo com as pesquisas de Silvia Nunes, a segunda metade do Século XIX instala o apogeu da imagem da mulher como “anti-madona”, pois

O sexo feminino passa a ser tratado como um sexo ambíguo, imponderável, que pode assumir diferentes formas. A mulher tanto pode ser anjo como demônio, santa ou prostituta, fiel ou adúltera, mãe devotada ou infanticida, capaz das ações mais sublimes e também das mais degradadas.¹⁹⁷

A constituição libidinal da mulher e a possibilidade (imaginária e simbólica) de engendrar ações desvirtualizadoras que escapam ao ideário burguês da conduta feminina encontram-se representadas, em *Exílio*, por meio da personagem Velha, que “aparentemente, aguardava a maturidade com a calma das mulheres bem instaladas; mas a vida lhe preparara uma sinistra armadilha, porque aquela era uma mulher atormentada” (EX, p. 83).

A “sinistra armadilha” metaforiza a *paixão* por outro homem, sentimento humano que solapa a razão e abre o psiquismo à força do desejo que desconhece as interdições sociais. O que se sabe é que “Teve uma vida boa; alegre; dois filhos, marido bondoso, cotidiano tranqüilo, tudo sólido” (EX, p. 83).

¹⁹⁷ NUNES, S. A. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha: um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade*, 2000, p. 87.

Irrompem, no entanto, o trágico, o inesperado, a queda e o sentido da *verticalidade* que atravessam as narrativas romanescas de Lya Luft. Lauro Dick ressalta que, no conjunto da prosa ficcional da romancista, os temas são “[...] literariamente elaborados num clima de verticalidade, expressos em lembranças, morros, quedas, sótãos, raízes, árvores”.¹⁹⁸

A “velhinha discreta, cabelo de algodão preso num coque, metido numa redinha transparente” (EX, p. 83), foi capaz de, na juventude, cometer uma transgressão – o adultério feminino –, uma vez que “[...] nem pôde se defender; nem se deu conta, a tempo, da paixão iniciante que logo lhe varara as entranhas” (EX, p. 83).

A visão do corpo feminino como impuro e lugar da abjeção – que se coloca na contramão da percepção freudiana do corpo/sexualidade como centro do conflito que subjaz ao psiquismo humano – reafirma os efeitos do processo civilizatório e a edificação de uma política da moralidade no que se refere às mulheres. No caso da Velha, sabe-se que “[...] o *demônio* soprava na sua alma” (EX, p. 83 - grifo meu) e que a personagem se entrega, finalmente, ao apelo pulsional:

Ela saiu pela areia, caminhou longe, descalça, e era como se já estivesse nua. Encontraram-se no local marcado, rolaram pelas dunas como bichos, delírios que ela não conhecera nem na lua-de-mel. Muito mais tarde, recompôs-se, tentou tirar a areia da pele e da roupa, e voltou para casa, sonâmbula. Já nem pensava em traição [...] (EX, p. 84).

Ocorre que o preço a ser pago pela quebra de um tabu social logo é exigido: a perda do filho, o masoquismo moral, a demência, o abandono, a acusação do marido, a decrepitude do corpo.

¹⁹⁸ DICK, L. *op. cit.*, p. 134.

Após receber a notícia da morte daquele que é tragado pelas ondas do mar – símbolo do feminino – ao sair à procura da mãe, ela é tomada por um estado de incredulidade e relembra:

No dia seguinte, quando se deixou banhar facilmente, a *pele* estava coberta de assaduras por causa da areia salgada; entre as pernas, tinha o cheiro acre do sexo que a penetrara tantas vezes; *pele* coberta pela saliva do *demônio*. E no coração trazia, para sempre, a morte. Caiu num torpor durante anos (EX, p. 85 - grifos meus).

O romance de Lya Luft põe em cena a impossibilidade, construída culturalmente, de se conciliar *sexualidade* e *maternidade*, ilustrando “[...] a catástrofe do luto que as mulheres conhecem em sua carne e que as transformam em eternas carpideiras, com ou sem cadáveres”¹⁹⁹, e a culpa, fenômeno psíquico bem aparentado ao feminino, de se deixarem consumir no *prazer* e na *dor*.

Thomas Laqueur afirma que, no intervalo entre o Século XVIII e o Século XX, solidifica-se a expectativa da eleição do papel materno como o “destino” esperado para toda e qualquer mulher. Para tanto, edifica-se o novo *mito da sensibilidade moral elevada do feminino* – “essência masoquista” –, a serviço de uma ideologia que apregoa que

As mulheres, em suma, são criaturas menos assoladas pela paixão, uma tendência egoísta e destrutiva, e mais dotadas de um sentimento de fraternidade e uma espécie de *tranqüilidade corporal* exigida para ser o centro radiante de uma nova moralidade. A [suposta] falta de paixão origina-se, portanto, de um momento político específico e de uma estratégia para demarcar uma área pública de ação, com base em virtudes da esfera privada feminina.²⁰⁰

¹⁹⁹ CLÉMENT, C. & KRISTEVA, J. *op. cit.*, p. 19.

²⁰⁰ LAQUEUR, T. W. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*, 2001, p. 252 - grifos meus.

Instala-se, desse modo, a bipartição entre o *corpo maternal*, santo e imaculado, e o *corpo da prostituta/meretriz* que se coloca como o negativo do corpo purificado e oferecido ao sacrifício da mãe idealizada. Interessante ressaltar que a raiz do substantivo meretriz vem de *mérito*, ou seja, “aquela que merece”.

Em *Exílio*, a Velha de quase oitenta anos, após passar tempos confinada em um quarto, sendo chamada de “a doidinha da fazenda” (EX, p. 86), aporta na Casa Vermelha. Desde então,

Olha a televisão na sala de jantar algumas vezes, mas passa a maior parte do tempo fazendo roupinhas de tricô, blusas e calções para um menino de três ou quatro anos. Ou espia pela janela. Tem certeza [...] que seu filho ainda virá.

.....
Real para ela é a sua dupla espera: o menino perdido nas areias do mundo, e o inquieto focinho da ratazana farejando águas podres, *carnes culpadas*, e o coração exausto (EX, p. 87/102 - grifos meus).

A espera, o tricotar da morte da personagem, assume o sentido da purgação de um corpo que se deixa contaminar pelo pecado, que incorpora o papel da prostituta, daquela que é capaz de oferecer o seu corpo e correr o risco de se *perder* imaginariamente, devido ao esfacelamento corporal que resulta da intensidade/violência do ato sexual.

Não por acaso, a fantasia de prostituição atrai homens e mulheres indiscriminadamente, por ser passível de exibir a exposição desenfreada do desejo inconsciente, com seu caráter de pluralidade, de polimorfismo.

Pensando-se que as mulheres e seus corpos são mais complexos do que o reducionismo das idealizações masculinas – santas ou rameiras –, entende-se que a busca do desejo/corpo de um homem por parte de uma mulher, já que amor e desejo sexual não

necessariamente coexistem, evidencia a indissociação entre a procura do olhar desejante (substituto do olhar primordial da mãe) e a garantia da própria existência psíquica.

Dessa forma, o traço da posição feminina não se desvincula da necessidade de “oferecer seu corpo, *prostituere*, colocá-lo em exposição, com a intenção primeira de que ele seja percebido como um corpo, pura carne, com seus contornos, cores, cheiros, movimentos, ou seja, com a intenção, enfim, de que exista enquanto corpo e seja como tal desejado [...]”.²⁰¹

O imperativo de que se negocie um corpo a ser reconhecido socialmente aponta para a disjunção estrutural das posições masculinas e femininas, a irreduzível diferença entre o erotismo dos sexos, a seletividade do desejo e a alteridade de um invólucro corporal submetido a cânones estéticos dissimétricos.

Gilles Lypovetsky, ao discutir a irrupção histórica do “belo sexo” – Séculos XV e XVI – e a conseqüente supremacia estética do feminino, faz uma instigante análise sobre a conformidade estética que subjuga o sujeito, o poder normatizador de modelos/padrões de beleza e os efeitos sobre o corpo feminino do primado da “encarnação do belo”: o antipeso e o antienvelhecimento.²⁰²

Segundo o filósofo, “de um lado, o corpo feminino se emancipou amplamente de suas antigas servidões, sejam sexuais, procriadoras ou indumentárias; do outro, ei-lo submetido a coerções estéticas mais regulares, mais imperativas, mais geradoras de ansiedade do que antigamente”²⁰³, o que é claramente evidenciado no crescimento vertiginoso da “indústria” da beleza.

No romance de Lya Luft, três personagens femininas colocam-se mais claramente como uma desconstrução da exigência da tríade *juventude-beleza-magreza*: a Velha, a Mulher Manchada e a Menina Gorda.

²⁰¹ CALLIGARIS, E. R. *Prostituição: o eterno feminino*, 2005, p.76 - grifo da autora.

²⁰² LYPOVETSKY, G. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*, 2000, p. 134.

²⁰³ Idem, *ibidem*, p. 135.

Sabendo-se que o humano é da ordem do *olhar* e da *palavra*, já que sua constituição psíquica advém do confronto entre dois oráculos – boca e olho –, do entrecruzamento do visual e da voz, chega-se ao inegável poder da *imagem*, irremediavelmente ligada ao olhar do Outro e condição da existência do desejo. Desse modo, a violência fetichista do imaginário enreda o sujeito entre o olhar e a cena, no desdobramento entre ser e ser visto, na confluência entre corpo e psique.

De acordo com as conjecturas da narradora de *Exílio*,

[A Mulher Manchada] hoje deu um estranho espetáculo: apareceu num vestido branco, bem decotado, braços nus, revelando sua *pele rendilhada* até onde era possível. Está sem a revista; ainda não olha para ninguém, mas nota-se que ostenta sua doença como um ornamento. Os estudantes assobiaram discretamente quando ela entrou, numa saia rodada. Usava grandes brincos (EX, p. 183 - grifos meus).

Na dialética entre ser e ser visto que dá sustentação ao *corpo erógeno*, coloca-se em relevo o olhar que simboliza/metaforiza a falta central expressa no fenômeno da castração simbólica. E a partir da dimensão contínua, isenta de quebra e ruptura que é própria do imaginário, vê-se o humano alimentar-se de imagens pregnantas, pois se pode assegurar que o mundo é um quadro e a tela é o Outro.²⁰⁴

Se a mulher é Maya e sua arma mortífera é o pudor, fica fácil entender a peculiaridade feminina de se fazer semblante²⁰⁵ da fantasia masculina – mesmo ao preço do sintoma corporal/neurótico –, o que se materializa na atração suscitada pela exposição do corpo; tanto

²⁰⁴ NASIO, J-D. *O olhar em psicanálise*, 1995, p. 53.

²⁰⁵ O *semblante* é a dimensão do que pode aparecer da posição subjetiva. É interessante destacar que a psicanálise não opõe esta *aparência* a uma *essência*, mas a liga, dialeticamente, à *verdade*. Este conceito será retomado no primeiro tópico do Capítulo III.

o corpo nu, como o corpo recoberto de adereços e véus. De acordo com o discurso da Doutora, “A mulher [Manchada] que antes parecia freira, continua com seus decotes, brincos e pulseiras tilitantes. Só a reconheço por causa da pele [...]” (EX, p. 195).

O corpo feminino pode acolher, desse modo, o sonho de gozo para além do falo, numa tentativa de elidir a posição de reciprocidade dissimétrica que as posições masculinas e femininas pressupõem. O *corpo erógeno* feminino passa a ocupar o lugar do indizível que resiste às palavras pela capacidade de assumir a pantomima que a fantasia masculina solicita.

Assim, a troca incessante de cenário que a *comédia dos sexos* requer, exemplificada abertamente no fenômeno da moda, induz a mulher a se constituir como um sintoma do homem, já que ela pode ficar “aprisionada” no mesmo lugar da causa do desejo.²⁰⁶ A vestimenta pulsional que recobre o corpo e mantém a distância erótica envia para o fato de que

A jóia, a maquilagem, o simples vestuário formam esse ornato inessencial ao qual o desejo se agarra, onde o olhar se detém, e, aí repousando, projeta o corpo daquela que os exhibe no clarão vazio do brilho fálico. O sujeito se desvanece nessa ereção. Desvanecido, ele subsiste, então, como puro suporte da fantasia, aniquilado, golpeado pelo nada cintilante que o fascina.²⁰⁷

Mauro Dias, ao discutir as vicissitudes da moda, faz uma relação entre as *vestimentas* que recobrem o sujeito e a possibilidade que se coloca dele urdir uma posição subjetiva diferenciada. O tecer, o cozer, o entrelaçar folhas imposto ao humano após a expulsão do paraíso – “divina decadência”²⁰⁸ – pode facultar ao ser de fala se reconstruir/recobrir de um modo outro, no engendramento de uma roupagem egóica diversa que escape a uma

²⁰⁶ POMMIER, G. *op. cit.*, p. 56.

²⁰⁷ Idem, *ibidem*, p. 139.

²⁰⁸ DIAS, M. M. *Moda divina decadência: ensaio psicanalítico*, 1997, p. 27 - 28.

uniformidade estética. Reforçando esse argumento, Maria Ângela Brasil sustenta que “o vestir, o parecer, são terrenos onde nossos sintomas incidem, tanto quanto em qualquer outra área de nossa vida”.²⁰⁹ Devido a isso, coloca-se a alternativa de inscrição de pluralidades existenciais que possam divergir de padrões hegemônicos.

Uma análise particular da ditadura da magreza induz a pensar que tal “prisão estética” associa-se, dentre outras questões, ao fato de que

A paixão pela magreza traduz, no plano estético, o desejo de emancipação das mulheres e de seu destino tradicional como objetos sexuais e como mães, e também uma exigência de autodomínio. Em nossos dias, se a celulite, as pregas, o amolecido, o flácido desencadeiam tantas reações negativas, é porque o esbelto e o firme têm valor de autodomínio, de sucesso, de *self management*.²¹⁰

Ao se discutir o desejo de emancipação feminina e o preço a ser pago por uma *tiranía da corporeidade* que obriga a mulher a modelar o próprio corpo de acordo com a demanda do Outro – “sociedade do espetáculo” –, encara-se o perigo da existência de uma constituição egóica acossada por medo, humilhação e dor de não corresponder a um ideal narcísico arbitrário.

Na prosa de Lya Luft, apresenta-se a personagem da Menina Gorda e o descaminho de sua imagem corporal, que não se desvincula de um pai intrusivo/incestuoso, pois “dormem no mesmo quarto, contaram as criadas” (EX, p. 111). A narradora de *Exílio* refere-se à díade pai-filha como um “casal singular” (EX, p. 110):

²⁰⁹ BRASIL, M. A. Gente show. In: *Seminários espetaculares*, 2002, p. 138.

²¹⁰ LIPOVETSKY, G. *op. cit.*, p. 139 - grifos do autor.

Ela, uma Menina Gorda, talvez quinze anos. Saia e blusa de colegial antiga. Óculos de fundo de garrafa; cabelo comprido e liso que não lava há muitos dias. Tão retraída [...].

.....
O pai, num contraste grotesco, usa boné xadrez em tons amarelos, jaqueta com desenhos arroxeados. *Os mesmos óculos da filha*. Não é gordo; tem uma animação cansativa: fala sem parar [...] (EX, p. 110 - grifos meus).

O contraste filha gorda e retraída e pai magro e loquaz contrapõe-se à evidência de ambos terem os mesmos óculos de fundo de garrafa; insígnia de uma uniformidade forçada na percepção da vida, o que leva a se especular que a Menina Gorda tem uma provável “doença”:

– Que doença você acha que ela tem? – me pergunta a Morena de sua mesa, falando baixo e olhando a Menina, que come, sem controle nem educação, toda a comida que o pai lhe bota continuamente no prato. Ele cultiva a gordura da filha como se fosse um bicho. – Glândulas, é muito gorda – murmura a Moça Loura, consumida (EX, p.110).

Aceitando a premissa de que o ser humano agrega alimentos e discurso – deglutição e incorporação simbólica –, Ana Costa sustenta que, no processo de ingestão, é inevitável a assimilação de um traço do Outro que se imiscui nos alimentos, já que o sujeito está “[...] ingerindo a comida, **mais** o discurso, e isso tem efeitos no seu metabolismo, na assimilação que faz dos alimentos”.²¹¹

A partir disso, entende-se que “– O pai é que deve ser a doença dela [da filha]” (EX, p. 111), pois a urdidura das personagens de Lya Luft vem denunciar a impossibilidade de se atender às expectativas do Outro (parental ou social), o sofrimento decorrente da busca de um ideal de perfeição, já que o corpo, bem como a estruturação psíquica “[...] não é uma esfera

²¹¹ COSTA, A. *Tatuagens e marcas corporais: atualizações do sagrado*, 2003, p. 78 - grifo da autora.

compacta, e sim uma superfície furada por onde brotam coisas que desmentem a aspiração do sujeito à completude”.²¹²

No romance da autora gaúcha, observa-se o posicionamento da excêntrica filha: “A Menina Gorda parece em transe: sem piscar, diz alto e claro: – Quero pedir *perdão* publicamente a meu pai pelos meus erros” (EX, p. 140 - grifo meu).

Detecta-se, na fala da personagem feminina, a edificação de um “[...] corpo ausente [que] se faz presença indesejável, doentia, dissonante”²¹³, configurando o que Jurandir Freire Costa vem denominar de *corpo abjeto*, que rompe com o imaginário da perfeição expondo ao olhar do Outro o estranho, o disforme, o grotesco. Judith Butler, por sua vez, define o *abjeto* como o que é expulso do corpo, identificado ao excremento e tornado literalmente “Outro”.²¹⁴

Deve-se ressaltar que aquele/a que estrutura o *corpo erógeno* inteiramente à mercê do desejo das figuras parentais recebe como herança um esgarçamento da textura do Eu, uma imagem corporal esvaziada de coesão e uma organização psíquica inconsistente. Tal cenário afetivo vem destacar a importância dos ideais corporais de uma determinada cultura na construção da identidade, o que se agrava num mundo cada vez mais subtraído de traços identificatórios diferenciados.

O que se oferece é a chamada “cultura somática”, que desvaloriza o afeto e dá destaque à exposição do corpo – invólucro carnal que deve ser *exposto* e *imposto* –, e a uma supervalorização das sensações – prazer a ser buscado a qualquer preço. Assim, entende-se que o corpo feminino solicitado pelos padrões midiáticos denuncia o entrelaçamento da natureza e da cultura e seus efeitos desnarcisantes, uma vez que se coloca como ponto de mediação e solicita o empenho numa reconceitualização deste corpo, em que haja espaço para diferentes *estilos* de vivência corporal/existencial.

²¹² COSTA, J. F. *O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*, 2004, p. 74.

²¹³ Idem, *ibidem*, p. 75.

²¹⁴ BUTLER, J. *op. cit.*, p. 190 - 191.

Essa tentativa de inscrição da alteridade que a posição feminina e a estranheza da imagem corporal representam alia-se a “[...] uma voz ética, um convite à manutenção da pluralidade, um convite a uma *relação* com a diferença, o que é, sempre, uma oferta de paz”.²¹⁵

Verifica-se que Lya Luft sustenta uma crítica contundente ao *mito da felicidade* que se edifica na busca do rejuvenescimento e da beleza corporal, ao inserir, na rememoração da Doutora, determinadas interrogações a respeito da mãe desta, a bela Rainha Exilada, e sua possível relação com a velhice: “Seria velha e grisalha se vivesse? Ou lutaria contra o tempo, as plásticas, o cabelo pintado, depois a expressão hirta e artificial, as mãos como garras, o cabelo tingido mais ralo no alto da cabeça, o tempo rindo com os cacarejos de um anão, implacável?” (EX, p. 182).

A resposta a essas indagações se insinua no romance *O ponto cego*, no qual a personagem a Avó “[...] parecia uma criança que estava se desmanchando. Nada mais segurava as costuras nem os enchimentos, era uma boneca de cera perto do sol final. Mas agora estava feliz. Completara o seu ciclo, voltara a ser mocinha” (OPC, p. 54).

Jean-Charles Zozzoli, ao tematizar o corpo-aparência, dá relevo ao que denomina *código das aparências*, ou seja, o poder efetivo da aparência corporal de agir em todas as trocas sociais, sejam em espaços públicos ou privados, o que dá margem à criação de estereótipos como a dona de casa, a executiva, a feminista, a garota de programa, entre outras.²¹⁶

O que advém disso é a imposição de “normalidades” aprisionantes que, no entanto, não conseguem moldar totalmente o “corpo dócil” (imaginário do governo autônomo de si),

²¹⁵ SOUZA, R. T. O corpo assassinado: fim e início da filosofia. In: *O corpo torturado*, 2004, p. 285 - grifo do autor.

²¹⁶ ZOZZOLI, J-C. J. Corpos de mulheres enquanto marcas na mídia: recortes. In: *O corpo em revista*, 2005, p. 63.

uma vez que, como revelam os *corpos descentrados* da prosa luftiana, o drama da produção discursiva do *corpo erógeno* solicita reinvenção permanente, já que está sempre em jogo a fantasia organizadora do desejo.

O léxico narrativo de Lya Luft, em *Exílio*, tem como foco a heterogeneidade do corpo feminino, com suas faltas e falhas, que se coloca como suporte para a decifração de uma memória/escrita que se mimetiza nas marcas corporais e que expõe, antes de tudo, a preciosidade da posição feminina, que não se separa do desejo de se agarrar à vida:

Não me quis a morte: o Anão assumiu todo o meu espaço dentro dela. Fiquei de fora. *Mas posso me aninhar num regaço transitório, entre raízes cúmplices, chão eterno.* Auscultar o coração emaranhado das coisas, que empurra as torrentes da vida e da morte que nos levam (EX, p. 200 - 201 - grifos meus).

E uma vez que a arte é a expressão máxima da liberdade sublimatória, a autora faz crer, por meio de uma carga semântica relativa a vida, morte, renascimento, que é possível re-desenhar a subjetividade, apesar do caráter inapagável das cicatrizes psíquicas. Na fala da Doutora: “Primeiros passos, tropeçando. Cheiro de mato, almíscar, musgos úmidos. Decomposição e renascimento, cogumelos saltando do esterco” (EX, p. 200).

Após realizar um parto às avessas – metáfora de um mergulho no interdito da existência/ incorporação do *Unheimlich* –, a personagem narradora conclui o percurso mítico da heroína – partida-limiar-retorno –, no qual fronteiras se diluem, presente e passado se fundem, consciente e inconsciente se aproximam, vida e morte se irmanam e se vislumbra possibilidade da escritura de um enredo existencial/corporal diverso: “Vou voltar [...]. Para

casa, para casa” (EX, p. 200); “Talvez eu não consiga chegar em casa. Talvez, chegando, não possa ficar. Quem sabe?” (EX, p. 201).

A partir da análise da semântica dos espaços que o *Exílio* luftiano apresenta, pode-se inferir que o “retorno” desejado pela Doutora intenta um abandono da casa inquietante e caotizada dos romances luftianos²¹⁷ e se dirige à imagem do *espaço feliz (topofilia)* – casa, sótão, abrigo – que garante ao humano a existência do devaneio, da proteção, da maternidade da casa.²¹⁸

Não de deve esquecer, apesar disso, que “o *enigma* de nossa vida – a todos e a cada um – em sua relação, através de nosso corpo, com o corpo dos outros, e, pela linguagem com outros sujeitos, através das mediações das coisas mais substanciais, até os mais sutis dos olhares e dos sons, este *enigma* permanece”.²¹⁹

²¹⁷ DICK, L. *op. cit.*, p. 130.

²¹⁸ BACHELARD, G. *A poética do espaço*, 1993, p. 26 - 27.

²¹⁹ DOLTO, F. *A imagem inconsciente do corpo*, 2002, p. 313 - grifos meus.

CAPÍTULO III: FEMININO E MASCULINO: UM INEVITÁVEL DESENCONTRO

Até hoje patinamos ao definir a diferença sexual como a que se dá entre um que possui o falo e uma que não possui, que também traduzimos como diferença entre o mais e o menos, a castração e a falicidade, a falta e a presença, [...].

Maria Rita Kehl

1. A CONSTRUÇÃO DA DIFERENÇA SEXUAL

O romance *A sentinela* (1994) surge no cenário da literatura brasileira de autoria feminina catorze anos após a estréia de Lya Luft na produção romanesca, com *As parceiras*.

De acordo com a própria autora, é evidente uma torção na urdidura das personagens femininas que alcançam, mais explicitamente, a possibilidade de escaparem de um destino inexorável e ressignificarem o enredo da vida. Adalgisa Pires chama atenção para o fato de que, nesse romance, observa-se uma transformação da mulher luftiana, que adquire uma nova identidade, o que contrasta com os enredos produzidos na década de oitenta, nos quais se delineiam universos sufocantes nos quais ela é perdedora.²²⁰

Nora, personagem central, nome de origem árabe que significa “Deus é luz” (*Ellinor*), é flagrada na sua trajetória existencial em meio a “teares, novelos e a liberdade de inventar” (AS, p. 13).

A metáfora da tecelagem, tema recorrente na obra da escritora, presentifica-se, ao longo da narrativa, por meio da referência a novelos, tapetes, tapeçaria, teares. O texto divide-se em nove partes que apresentam o nome das personagens e sinalizam para posicionamentos

²²⁰ PIRES, A. M. A ficção de Lya Luft: traços de uma leitura psicanalítica, 2000, p. 72.

diversos na trama, a saber: I. Os teares; II. Elsa; III. Lilith; IV. Mateus; V. João; VI. Henrique; VII. Livia; VIII. Olga e IX. Nora.²²¹

O título do capítulo inicial reveste-se de uma rica simbologia, uma vez que os *teares* produzem fios, rede, renda, tudo o que permite tecer, entrelaçar. Metaforicamente a escrita luftiana chama atenção para o início do enredamento da *trama* – palavra que também é usada na confecção do bordado, do tecido. A partir disso, cada personagem pode ser identificada com um tear, ou seja, um lugar onde se tece uma trama, um enredo, um destino.

Vê-se que a narradora de *A sentinela*, como Anelise, de *As parceiras*, busca encontrar o fio perdido do labirinto existencial para construir novas molduras de significação: “Eu encontrara uma *ponta de novelo*, não tudo; o resto ainda hoje desenrolo ao desenhar meus tapetes, escolhendo fios, observando texturas, projetando tentáculos no adeus, na surpresa, no terror, e quase sempre na beleza final” (AS, p. 117 - grifos meus).

A obra romanesca apresenta uma intertextualidade entre a construção da personagem Lilith e o mito literário que tem o mesmo nome. É fato que o referente mitológico em discussão liga-se à potência cósmica do eterno feminino. Nos tempos modernos, Lilith é a primeira mulher a ser gerada que, por ter pronunciado o “nome inefável”, cria asas e foge dos jardins do Éden, abandonando Adão. A literatura refere-se, principalmente, à sua revolta, pois, “[...] na afirmação de seu direito à liberdade e ao prazer, à igualdade em relação ao homem, perde a si própria, assim como perde aqueles que encontra. Mulher sensual e fatal, ela aspira também à supremacia e ao poder”.²²²

²²¹ Interessante destacar que a quantidade de capítulos do romance corresponde à série dos inteiros naturais – 0 a 9. Sabe-se que com o 0 e o 1 todos os demais números são derivados, por meio de combinações. No texto luftiano, o desfecho é aberto, tudo é possível, não há uma única via de interpretação, assim como inexistente uma série finita de inteiros naturais.

²²² BRUNEL, P. *op. cit.*, p. 583. Para um maior aprofundamento sobre os aspectos referentes ao Mito de Lilith remeto a KOLTUV, B. B. *O livro de Lilith*, 1993.

Num misto de feiticeira e serpente, Lilith pode ser revisitada no romance de Vladimir Nabokov intitulado *Lolita* (1955), no qual se relata o envolvimento de um homem de meia idade com uma adolescente sensual e insaciável que o conduz à loucura e à morte.²²³

Em *A sentinela*, tem-se a frágil Nora aprisionada pela onipresença da primogênita e filha predileta dos pais, Elsa e Mateus: “Ninguém podia entender minha fascinação por Lilith, meu desejo de falar nela, de ser Lilith: temida, não ignorada; indefinida talvez, mas não boba; astuta, não rejeitada. Lilith sabia instilar veneno na alma das pessoas” (AS, p. 21).

A menina estranha, atraente em alguns aspectos, mas que provoca medo, o “copo de leite esguio e fechado” (AS, p. 22), ganha espaço na vida de Nora por ser a preferida da mãe e namorada de João das Minas, o objeto de desejo da narradora. No entanto, ela indaga se Lilith não passaria de um mito oriundo de sua estrutura egóica inconsistente: “Então, *ela* está aí; a sombra; vem lá de trás, desenrola-se, enrosca-se nos meus calcanhares” (AS, p. 35 - grifo da autora).

Elsa, etimologicamente divindade das águas, virgem dos cisnes, fomenta a onipotência de Lilith, uma vez que se impõe como a mãe terrífica. No relato da personagem narradora: “Cansei de levar castigo dele [o pai] por coisas que ela inventava, exagerava... parecia feliz quando eu sofria injustiça, era como se assim provasse o seu poder. Sei lá.” (AS, p. 39).

Diante do olhar materno, Nora descreve-se como uma menina “[...] feia, tímida e revoltada. Rebelde, vivia de castigo” (AS, p. 29). Ao crescer, vê-se aprisionada num mecanismo de repetição que a faz se questionar: “Em criança eu me sentia sempre endividada, ré, insuficiente; adulta, fora excessiva. Como se faz para acertar?” (AS, p. 116).

Apreende-se que Elsa incorpora a roupagem da mãe fálica; porta-se como a castradora, a devoradora, já que corta a palavra e impõe uma lei que exclui a figura paterna:

²²³ BRUNEL, P. *op.cit.*, p. 584.

Acontecia de eu estar no escritório de Mateus, lendo junto dele, ou conversando; ele agora, ainda alquebrado, parecia mais paciente, mais precisado de companhia. Elsa abria a porta, com o mesmo ímpeto, e parava na soleira, fuzilando-nos com os olhos: – Falando mal de mim? Nessas ocasiões, até Mateus parecia incomodado. Às vezes eu tapava os ouvidos, gritava, histérica: – Me deixa em paz, me deixa *em paz!* (AS, p. 59 - grifos da autora).

Como se vê, o poder maléfico de Elsa, mais propriamente uma irmã mais velha, uma rival, é posto à prova na disputa entre mãe e filha pelo pai enfraquecido. Nora, personagem fragmentada, lida com genitores que se colocam em posições inadequadas, ou seja, a mãe com seu poderio e a fraqueza/assentimento do pai. O laço conjugal entre Mateus e Elsa exclui a filha mais nova e transforma Lilith no objeto fetiche²²⁴ do desejo materno.

É notório que “Lilith fora a plenitude, uma criança perfeita” (AS, p. 45). Mas, ao plenificar a mãe, torna-se incapaz de se separar afetivamente desta, o que leva Olga, a meia-irmã de Nora, a descrevê-la como uma adolescente de aparência estranha, pálida, esquelética, com misteriosos olhos de gato: “– Eu a achava uma menina sempre presa na saia da mãe, magrela, doentia. Ela era chata?” (AS, p. 20). Na percepção de Nora: “Não sei o que a separava das outras crianças; [...] Havia nela um mistério: nunca o descobri” (AS, p. 20).

A escrita luftiana insinua, no caso de Lilith, que ela se mantém dividida entre dois imperativos na vida erótica: aproxima-se de João das Minas, que lhe ensina “a brincadeira do enforcado” (AS, p. 53) – metáfora dos perigos da sexualidade –, mas, ao alçar vôo para a vida adulta, encontra a morte por acidente ou suicídio, inserindo-se na cadeia dos desfechos indecifráveis da prosa luftiana: “Uma Lilith hierática imperava na sala, entronizada em seu caixão branco de rosinhas esculpidas, sobre o rosto um véu de tule rosa-pálido” (AS, p. 53).

²²⁴ A psicanálise identifica o *objeto fetiche* com o substituto do falo imaginário que falta à mãe ou, também, com o significante fálico.

É possível pensar que a ressurgência do Mito de Lilith justifica-se como uma tentativa da autora gaúcha de questionar o papel feminino, bem como a visão da vida e seus respectivos valores, ou seja, a hierarquia que rege o mundo humano/falocêntrico. A respeito disso, Pierre Brunel propõe:

Seja como for, Lilith nos fará lembrar sempre que as forças do mal respondem às forças da vida, e que tudo se equilibra – dia e noite, obscuridade e luz, feminino e masculino, sem que nenhum julgamento de valor ou relação de dominação possa ser atribuída a uma parte ou outra parte do mesmo todo, sob pena de acarretar conseqüências nefastas para este.²²⁵

Conforme se assinala nos Capítulos I e II, a voz literária singular de Lya Luft aponta para a desconstrução dos papéis socialmente atribuídos ao *feminino* e ao *masculino*, colocando-se na linhagem dos/as escritores/as modernos/as que abrem mão da certeza e do dogmatismo e abraçam a incompletude e a ambigüidade.

O modo elíptico da literatura discorrer sobre a realidade concreta apresenta Nora, que se lança na aventura psíquica do ser falante e intenta produzir novos atos simbólicos. Dizendo-se de outro modo, a narradora luftiana busca enfrentar os fantasmas e reconstruir as identificações ligadas a sexo, gênero, filiação.

Deve-se mencionar que *A sentinela* tem início com a descrição de uma degola, um corte com precisão cirúrgica na cabeça do pai Mateus, entre “gritos, correria, horror” (AS, p. 11), enredo do sonho/pesadelo de Nora, que destaca a assimetria entre o casal parental:

²²⁵ BRUNEL, P. *op. cit.*, p. 585.

Elsa e Mateus formavam um *estranho par*: nada combinava, nem fisicamente. Ele era grandalhão, ela delicada; ele era afetuoso, ela desinteressada; ele era paciente, ela sempre irritada. Mas meu pai lhe era submisso, diante dela perdia a força, – seu jeito imperioso se tornava dócil, fazia brincadeiras bobas, deixava-se dominar: e eu sentia uma raiva surda, pois sabia que muitos comentavam: ‘Ela faz dele o que quer’ (AS, p. 15 - grifos meus).

Vê-se, pois, um homem enfraquecido ligado a uma mulher sedutora e insatisfeita que, diante do vazio existencial, está sempre em busca de atenção, viagens, encontros sociais. A personagem narradora identifica a posição de menos-valia que o pai ocupa:

Mateus vinha da fazenda cheirando a suor e sol, mas Elsa dizia que era fedor de bosta de vaca, e logo o mandava subir: ‘Vá tomar banho, seu porquinho’. Ele subia os degraus imitando os grunhidos de um leitão, achava nisso uma graça infinita, nos dias bons; eu ficava encolhida de medo e raiva: para mim, meu pai era quase um deus (AS, p. 15).

Convém lembrar que o Século XX caracteriza-se como o período da história ocidental em que homens e mulheres iniciam um processo de escolha conjugal relativamente livre e passam a assumir o risco de dividirem a vida e o espaço íntimo, a casa. Antes disso, os sujeitos viviam em clãs familiares, e os casamentos ligavam-se, sobretudo, à necessidade de preservar ou solidificar o clã e as alianças entre eles. Trata-se de nova etapa histórica em que o exercício da sexualidade feminina atrela-se à condição amorosa, isto é, a mulher passa a ser indagada sobre o *quê* ou *quem* deseja.

A trajetória conceitual de Freud e Lacan dialoga com o núcleo da construção ficcional luftiana no que se refere à tematização da fluidez que define a *feminilidade* e a *masculinidade*. Sabe-se que a psicanálise assegura que homens e mulheres partilham das mesmas marcas psíquicas, dos mesmos objetos perdidos – a mãe primordial/o pai interdito – e assumem posições simbólicas intercambiáveis.

O enigma que circunda a sexualidade humana encontra-se, pois, atrelado à manifestação da bissexualidade – é fato que todo ser humano um dia amou/odiou uma mulher e um homem –, já que, segundo Freud, existe uma única libido, com modalidades de satisfação ativas e passivas. Nas palavras de Freud, “[...] a disposição bissexual e da herança cruzada combinam entre si características tanto masculinas quanto femininas, de maneira que a masculinidade e a feminilidade puras permanecem construções fictícias de conteúdo incerto”.²²⁶

A partir disso, se impõe para cada sujeito a tarefa da construção ininterrupta da identidade dos sexos, pois não há inscrição da diferença sexual no psiquismo; o que se dá é a inscrição da significação fálica. O *ser homem* e o *ser mulher* não são produtos de um traço anatômico, mas edificações arbitrárias oriundas da cultura e de uma estruturação psíquica particular.

A marca androcêntrica da civilização coloca a mulher em uma posição de não-diferença; posição plural no que se refere ao traço identificatório da sexualidade, situando o homem em um lugar singular, identificado como aquele que teria o falo simbólico. A esse respeito, Judith Butler afirma: “Numa linguagem que repousa na significação unívoca, o sexo feminino constitui aquilo que não se pode restringir, nem designar. Neste sentido, as mulheres são o sexo que não é ‘uno’, mas múltiplo”.²²⁷

O texto luftiano confronta o/a leitor/a com personagens que se encontram culturalmente enredadas na tentativa de negociar posições sexuais, o que se coaduna com o postulado psicanalítico que sustenta que homens e mulheres são efeitos de significação.²²⁸

As fórmulas da sexuação – que dividem a humanidade em um lado masculino e um lado feminino – e a conseqüente indagação sobre sua dimensão universal são ilustradas com a

²²⁶ FREUD, S. Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos, 1976, p. 320.

²²⁷ BUTLER, J. *op. cit.*, p. 28 - 29.

²²⁸ LACAN, J. *Mais, ainda*, 1985, p. 46.

subjetividade de cada época, que determina a enunciação específica de dizer um homem e uma mulher.

Ao mencionar a figura masculina central em sua vida afetiva, Nora revela: “Mateus era um homem dos velhos tempos: político, fazendeiro, entrava em casa de botas, fumando charuto, chamava pela mulher no seu vozeirão. Estudara medicina, nunca exercera a profissão, porém gostava de dar os seus palpites quando alguém adoecia” (AS, p. 17).

No entanto, na relação com a esposa enganosamente débil, ele “[...] mimava a mulher, parecia bobo diante dela porque a amava; porque, seduzido pela *figura miúda e perfumada*, casado, não admitiria um fracasso, e se submetia às suas infantilidades quando estava em casa” (AS, p. 17 - grifos meus).

Os fragmentos do romance evidenciam que na tessitura do enlace homem/mulher se insere uma gama de variados matizes. A obra luftiana instiga o/a crítico/a a identificar e, ao mesmo tempo, desconstruir os emblemas da sexualidade, pois, se os homens estão culturalmente postos ao lado da certeza e da plenitude – metáfora fechada do falo –, às mulheres está reservado o espaço do velamento, da sedução. Debilitadas no espaço público (situação discursiva), elas encontram força no espaço privado, ao utilizarem o poder de seduzir. Convém ressaltar que a palavra *sedução* sinaliza para separar, conduzir e, como configuração discursiva que suscita o desejo, não se desvincula de um jogo de aparências.

O modelo operatório sedutor/masculino e seduzido/feminino é, então, subvertido, uma vez que a mulher, sempre uma parte do todo, confronta o homem com a insatisfação, a incompletude, a diferença, o limite com o impossível, embora também sustente o logro da falicidade. Assim, ao instigar o desejo masculino, desejo que é sempre insígnia de uma falta, ela pode se inscrever no universo simbólico como *sujeito* e não como *objeto*.

Lacan faz menção ao papel da máscara na dialética da demanda de amor e da experiência do desejo já que, no (des)encontro entre os casais, “Digamos que essas relações girarão em torno de um ser e de um ter que, por se reportarem a um significante, o falo, têm o efeito contrário de, por um lado, dar realidade ao sujeito nesse significante e, por outro, irrealizar as relações a serem significadas”.²²⁹

Sabe-se que a primeira marca cultural que identifica o humano atrela-se à categoria *homem* ou *mulher*, o que leva Freud a refletir sobre as possíveis conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos. No entanto, o psicanalista logo é confrontado com a impotência da ciência para desvendar o *enigma da diferença sexual*, já que o sexo psíquico transcende o substrato anatômico. O sujeito pode habitar o corpo de um homem e desejar como uma mulher e vice-versa.

Evidencia-se, portanto, que as quatro instâncias da sexualidade – identidade, gênero, anatomia e prática – não necessariamente coincidem. Conclui-se que a sexuação humana é, antes de tudo, efeito de se colocar em ato um enunciado e tem por base a negação do outro sexo. Se, por um lado, as marcas corporais são evocadas para sustentar o destino psíquico – anatomia é destino? –, por outro lado, o sujeito se separa do invólucro carnal para se incluir na ordem simbólica.

Sobre a criação discursiva da diferença sexual e as conseqüentes categorias de dimorfismo – masculino e feminino –, Thomas Laqueur acrescenta: “Durante grande parte do século XVII, ser homem ou mulher era manter uma posição social, assumir um papel cultural e não *pertencer* organicamente a um sexo ou a outro. O sexo era ainda uma categoria sociológica, não ontológica”.²³⁰ Este teórico sustenta que, em algum momento do Século XVIII, é inventado o sexo que hoje conhecemos. Mas, o que suscitaria a criação do modelo

²²⁹ LACAN, J. A significação do falo. In: *Escritos*, 1998, p. 701.

²³⁰ LAQUEUR, T. W. *op. cit.*, p. 177.

bipolar da sexualidade moderna? Segundo Laqueur, existe um fundamento epistemológico e outro político, pois “O ceticismo não foi criado no século XVIII, mas a divisão entre o possível e o impossível, entre o corpo e o físico, entre a verdade e a falsidade, e o sexo biológico e o gênero teatral, foi muito aguçada”.²³¹

Reforça tal argumento o fato de que o Século XIX é herdeiro da ascendência da patologia, das categorizações psiquiátricas, dos esquemas disciplinares, já que as “verdades biológicas” vêm substituir o saber divinamente ordenado. Assim, o modelo de sexo único que, durante dois mil anos, se impõe nos estudos anatômicos é permutado pela concepção de dois sexos incomensuráveis, o que elege a heterossexualidade como o estado “natural” do humano.

Diante disso, pode-se inferir que, na contemporaneidade, cada homem e cada mulher é instigado a reinscrever, no próprio corpo, a história da heterossexualidade e sustentar o sentido de oposição – e não mais de hierarquia – masculino/feminino.

Nas palavras de Nora:

Após a longa hibernação, pulsou em mim um vago, mas intenso desejo de viver. Nesse território que verdejava formou-se um olho de furacão: eu me tornara, tardiamente, mulher.

.....
[...] quando desabrochei, foi com todo o primitivo ímpeto de um rio muito forte represado. [...] Desabrochar foi lento, laborioso. Aprendera a não me estimar: como saber se era desejada?” (AS, p. 73/79).

A construção da feminilidade que a narradora luftiana empreende apresenta, como assegura Freud, muitos percalços, uma vez que ascender à posição feminina – ser tudo e qualquer coisa – não se constitui como um porto de chegada. O viés enunciativo de Nora

²³¹ LAQUEUR, T. W. *op. cit.*, p. 191.

referenda a constatação psicanalítica de que os dois sexos são andróginos, uma vez que os lugares denominados *homem* e *mulher* estão atravessados pelo desejo e pela linguagem.

Resta à personagem desenhar, em cada ponto, o *mesmo* e o *diferente*; dançar ao som dos ecos do próprio ritmo pulsional, abrir trilhas para se representar no simbólico, ou seja, caminhar na fronteira de sua condição de sujeito:

Aos poucos fui descobrindo: não devo ser apenas mãe, irmã, amante. Preciso ser eu, Nora, com tudo o que isso significa e que ainda tenho que descobrir; que preciso extrair de mim, criando caminhos como João projeta rumos no ventre da terra; *produzir com a carne da minha alma os fios que me prenderão ao mundo* (AS, p. 34 - grifos meus).

O fundador da psicanálise, mesmo sabendo que não pode conhecer inteiramente a mulher ou o querer feminino, aponta para um estreitamento do *logos* do inconsciente e a feminilidade.²³² No artigo “Sexualidade feminina” (1931), ele chama atenção para o fato de a menina ter de mudar de zona erógena (clitóris – vagina) e de objeto de amor (mãe – pai) para alcançar a maturidade sexual. Estariam postas, na resolução do Complexo de Édipo, as três linhas possíveis do desenvolvimento psicosexual feminino: a repulsa geral à sexualidade, a criação de um *complexo de masculinidade* e, por fim, a atitude feminina “normal”.²³³

O que se observa, no entanto, é que aquilo que a psicanálise busca e, inevitavelmente, não consegue explicitar é “[...] como é que a mulher se forma, como a mulher se desenvolve desde a criança dotada de disposição bissexual”.²³⁴

²³² ASSOUN, P-L. *Freud e a mulher*, 1993, p. 92.

²³³ FREUD, S. *Sexualidade feminina*, 1976, p. 266.

²³⁴ FREUD, S. *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise (Feminilidade)*, 1976, p. 144.

Aí se insere o espaço para que se afirme que a verdade da mulher é não-toda – não toda enquadrada na referência fálica –, pois, na falta de um significante que a designe, garante a possibilidade de questionamento. A respeito dessa questão, Serge André aponta para duas linhas de força da elaboração freudiana sobre a feminilidade. A primeira atrela-se a um inominável, a um Real que faz furo na linguagem. A segunda sustenta-se no nomeado: o primado do falo que remete à castração simbólica.²³⁵

E uma vez que a mulher, em um mundo falocêntrico, caracteriza-se como um *ser de falta*, percebe-se que as personagens luftianas apresentam-se como capazes de fazer um deslizamento entre o *tudo* e o *nada*, a *vida* e a *morte*. A partir das tragédias que povoam as narrativas, observa-se como as personagens de Lya Luft “[...] constituem-se num *mesmo* que é *outro*: fazem da perda, o seu poder; da carência, a sua força; da falta, o falo”.²³⁶

Ao discorrer sobre a equiparação entre a mulher e a verdade, Lacan assinala: “[...] toda a verdade, é o que não se pode dizer. É o que só se pode dizer com a condição de não levá-la até o fim, de só se fazer semi-dizê-la”.²³⁷

A posição feminina esclarece que a sexualidade se estrutura a partir do Outro, já que o semblante (produção imaginária) homem e o semblante mulher funda-se em uma relação de reciprocidade, isto é, um ser sexuado se define diante do outro, por intermédio da diferença e do encontro amoroso. Neste ponto se situa o impossível do dizer que concerne ao sexo e que induz os homens a se agarrarem às insígnias fálicas e às mulheres a buscarem, incessantemente, um traço que as designe.

A *sentinela* expõe o reposicionamento feminino, a necessidade da mulher de construir desfechos e produzir sentido – vale destacar que *sentido* também significa *direção*. Nora, ao redesenhar a agenda existencial, desloca-se de um *topos* de auto-destituição desejante à

²³⁵ ANDRÉ, S. *op. cit.*, 1996, p. 64.

²³⁶ CASTELLO BRANCO, L. & BRANDÃO, R. S. *A mulher escrita*, 1989, p. 126 - grifos das autoras.

²³⁷ LACAN, J. *Mais, ainda*, 1985, p. 124.

procura do relançamento de fios que compõem a trama da vida – via subjetiva de criação – e da sexualidade:

[...] hoje fundei uma pequena empresa; desenho meus tapetes que começam a abafar os passos de muitas mulheres anônimas, ou (se forem de fios de seda) a cativar muitos desconhecidos olhares. Tudo nasce da minha fantasia, da memória; da funda garganta do pensamento, onde nem eu penetro, mas de onde sou parida todos os dias, dormindo e acordada: é de lá que venho, dedos enredados nos fios que transformo em tapetes (AS, p. 14).

Evidencia-se que a narradora faz *falar a falta*, já que os romances luftianos, “sem enredo definido, sem territórios demarcados, sem surpresas, enlaces ou desenlaces, circulam enfaticamente em torno de um mesmo eixo: a linguagem”.²³⁸ Linguagem que não responde ao questionamento: – Como se tornar uma mulher? – Como se tornar um homem? O que se sabe é que, a partir do desenlace do conflito edípico e do confronto com a castração, o menino depara-se com uma ameaça – a perda do falo imaginário, e a menina com uma promessa – obter um filho/falo. A feminilidade carrega, assim, a marca de uma promessa a se realizar, o que induz a filha a procurar a *mulher* na *mãe*.

A mulher, equiparada com a posição feminina, situa-se entre a *filha* e a *mãe* e constrói, a partir das relações edificadas na infância, veredas para atingir a sexualidade adulta. Danièle Brun sustenta que a hostilidade da filha em relação à mãe é um dos elementos motores do desenvolvimento em direção à feminilidade, entendida, neste contexto, como uma conquista *contra* a mãe.²³⁹

²³⁸ CASTELLO BRANCO, L. & BRANDÃO, R. S. *op. cit.*, p. 129.

²³⁹ BRUN, D. *Figurações do feminino*, 1989, p. 15. A conquista da feminilidade como algo que se coloca *contra* a mãe aponta para a impossibilidade, culturalmente construída, de se conjugar *sexualidade* e *maternidade*.

O tema da identificação da filha com a mãe, discutido no Capítulo I, reforça o argumento que sugere que, se a filha está destinada a se tornar uma mulher, nada garante que ela esteja instrumentalizada psiquicamente para tal tarefa, como é o caso das personagens narradoras de Lya Luft. Nas palavras de Nora: “Assim, meu coração se transformava num território minado por dúvida quanto a tudo, e todos” (AS, p. 67); “Confinada ao internato ou a uma casa triste, eu ansiava pela vida, sem saber direito o que significava isso” (AS, p. 68).

No entanto, a filha de Elsa e Mateus intui que: “Cada um tem de encontrar o jeito, o modo, a trilha; aprender a ser o senhor dos rumos” (AS, p. 153). O posicionamento discursivo da narradora de *A sentinela* exhibe o relançamento do processo identificatório que acompanha as personagens femininas da obra de Lya Luft.

A incerteza que caracteriza o percurso sexual de uma mulher leva a se pensar que “a feminilidade seria, assim, no registro psíquico, a marca radical de que somos, pela finitude e incompletude, **humanos, demasiadamente humanos [...]**”.²⁴⁰

Não seria arriscado sustentar que uma valiosa contribuição do arcabouço teórico psicanalítico para o entendimento da diferença sexual é a evidência de que nada há de definitivo em relação às posições femininas e masculinas.

O humano é, irremediavelmente, convocado a desconstruir/reconstruir identificações e remarcar lugares psíquicos oriundos da estrutura edípica. E uma vez que a diferença dos corpos só se inscreve por meio da linguagem, que carrega a marca da impotência, da falta essencial do saber sobre o sexo, é notório que o sujeito

²⁴⁰ BIRMAN, J. *Gramáticas do erotismo: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise*, 2001, p. 233 - grifos do autor.

[...] é um efeito de discurso, e esse efeito impele a inscrição do ‘real-do-dois’ dos sexos para o registro do fazer-de-conta (*faire semblant*): de fato há homens e mulheres, de fato há dois sexos, é da ordem do real; mas ser um homem, ser uma mulher, isso provém de um faz-de-conta. Fazemos de conta que somos um *bonhomme*, uma *bonne femme*, como se exprime Lacan.²⁴¹

Percebe-se a paradoxal cópula humana que, ao buscar a união dos sexos, depara-se com a inarredável diferença que impossibilita o encontro perfeito entre um homem e uma mulher.

A densa unidade da obra de Lya Luft estampa, em *A sentinela*, a busca da resolução de um impasse – o fracasso em dizer o saber da diferença sexual – por meio da forma/criação estética. O desencanto lúcido da autora ao falar da relação homem/mulher aproxima-se da afirmação de Freud, em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), quando assegura que nada garante a ligação do sujeito com um determinado objeto de investimento libidinal:

Somos, assim, alertados a afrouxar o laço que, em nossos pensamentos, estabelecemos entre [a pulsão] e o objeto. Parece provável que [a pulsão] sexual seja, em primeiro lugar, independente de seu objeto; nem é provável que sua origem seja determinada pelos atrativos de seu objeto.²⁴²

Os caminhos estéticos percorridos pela escritora conduzem à urdidura de personagens que vivenciam o drama humano que induz a se renunciar à completude, à bissexualidade primordial – o estado infantil e a disposição perverso polimorfa²⁴³ – e abraçar a

²⁴¹ BOONS, M-C. *Mulheres-homens: ensaios psicanalíticos sobre a diferença sexual*, 1992, p. 145 - grifos da autora.

²⁴² FREUD, S. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, 1976, p. 149.

²⁴³ Idem, ibidem, p. 196. A disposição perverso polimorfa, mencionada por Freud, refere-se à plasticidade da pulsão sexual e as diversas modalidades de satisfação que podem ser obtidas a partir do caráter de parcialidade do objeto do desejo.

heterossexualização do desejo. Deve-se ressaltar, no entanto, que nada garante que o humano se coloque numa posição heterossexual, uma vez que o fantasma do sujeito é perverso, sempre relacionado a um “pedaço” de objeto metonímico do desejo.

Em uma narrativa abstrata, de tendência reflexiva, a narradora de *A sentinela* descreve o filho:

Henrique vem descendo os degraus. Não me enxerga logo, em meu canto escuro, o rosto já exposto ao dia. Está tão bonito que me dá medo: é Lilith, o mesmo jeito de andar como se se esgueirasse; o cabelo, a mão comprida que desliza pelo corrimão. Um grande gato louro, ágil.

.....
O rosto de Henrique é Lilith; os olhos, Mateus: a vida traça seus fios arcaicos, o que é belo, mas assusta (AS, p. 43/16).

Apreende-se que Nora, numa tentativa de reparar o desamor de Elsa, torna-se uma mãe ansiosa, excessiva, mesmo sabendo que “[...] filho é uma ferida aberta no flanco, por onde entra muita alegria e muita dor” (AS, p. 16). E se questiona: “O que me é tão familiar nessa figura andrógina?” (AS, p. 12).

Neste ponto do romance, a escritora lança mão do poder mitológico das imagens, ao trazer à cena literária o Mito do Andrógino. Sabe-se que a estética grega intenta representar numa única efígie as belezas masculina e feminina. A tradição órfico-babilônica, fonte comum dos mitos grego e bíblico do andrógino, apresenta o seguinte esquema: “[...] perfeição original de uma unidade dual, transgressão orgulhosa do homem, mutilação realizada pela divindade ofendida, andanças trágicas das metades divididas [do ser humano], esperança de nova aproximação da unidade perdida no tempo e no sofrimento”.²⁴⁴

²⁴⁴ BRUNEL, P. *op. cit.*, p. 27.

Ao aceitar a premissa que toda narrativa mítica se presta a interpretações múltiplas, pode-se dizer que a figura do andrógino é um símbolo da totalidade, da impossível fusão dos opostos. O mito cosmogônico ressalta que a posse de dois sexos não é isenta de perigo, uma vez que tal característica é privilégio divino, passível de acarretar a ira dos/as deuses/as.

A personagem narradora intui que o filho não se enquadra na bipartição, culturalmente engendrada, que define a estética masculina/feminina:²⁴⁵

Um dia chamei a atenção dele, precisava ir ao barbeiro. Ele anunciou, com toda simplicidade, que ia usar cabelo comprido. [...] Ficou bonito, cabelo muito louro até o ombro, mas eu não concordava. Outra vez, chegou perto de mim, inclinou-se um pouco, afastou o cabelo de lado: – Olha aqui, mãe.

.....
Um minúsculo brinco; discreto, mas um brinco. Foi uma briga séria (AS, p. 107/108).

É interessante destacar a relação de Henrique com a música que, entre os gregos, tem a invenção atribuída a Apolo, Cadmo, Orfeu e Anfião; entre os egípcios, a Osíris; entre os hindus, a Brama; entre os hebreus a Jubal, mas que, em todas as civilizações, acompanha os atos mais importantes da vida em sociedade e se coloca como mediadora para alargar a comunicação até os limites do sublime.²⁴⁶

Nora, ao constatar o talento musical do filho, reflete: “Mas alguma coisa ali me assustara; eram sombras, não luz, que se moviam no fundo do leito dessa música” (AS, p. 108).

²⁴⁵ A respeito disso, Alfredo Jerusalinsky sustenta que a diferenciação estética é fundamental na sexualidade, uma vez que o imaginário da estética também distribui e organiza as insígnias fálicas, em Qual o sexo de Oscar Wilde? In: *Masculinidade em crise*, 2005, p. 23.

²⁴⁶ CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *op. cit.*, p. 627.

Após um período de lenta elaboração psíquica, ela descobre que, para a construção de um novo destino, é necessário destruir-se interiormente, deslocar as certezas, acionar o sutil movimento que liga o silêncio à possibilidade discursiva. Compreende que Henrique, depois de realizar uma viagem iniciática – metáfora do afastamento da mãe onipotente –, “[...] quer ser deixado em paz” (AS, p. 162). Talvez esteja próximo de Tirésias, personagem mitológica que conhece ativamente o prazer dos dois sexos e, por isso, paga um alto preço. Afinal, no que se refere ao posicionamento sexual humano,

Não há garantias, não existe segurança: alguma vez é preciso a audácia de se jogar; de delirar, como Henrique, neste momento, jogando alto sua música pela noite, com pedaços de entranhas, de pensamento, meu filho parindo a si mesmo como mãe alguma é capaz de fazer (AS, p. 162 - 163).

2. O EXÍLIO AMOROSO

Infere-se que épocas diversas elaboram discursos próprios sobre o sentimento amoroso. Marie-Claire Boons esclarece que, no intervalo entre a erótica grega e o amor romântico do Século XIX, inúmeros códigos foram construídos, a saber: a cortesia, a libertinagem referente ao Iluminismo, a exaltação mística do amor, entre outros.

O que se coloca como invariante na relação homem/mulher, ao se situar o amor como significante mestre, é a precaução adotada pelos homens diante de suas parceiras, que compõe um espectro que abrange a sujeição, a idealização e a reclusão femininas.²⁴⁷ Mulher esfinge, fêmea enigmática e misteriosa, serve do senhor, *mater dolorosa*, Míriam de Nazaré, Mulher

²⁴⁷ BOONS, M-C. *op. cit.*, p. 46.

Vestida de Sol, Madona Negra, inúmeras figurações do feminino apontam para a incapacidade do homem em definir aquela que pode ser a causa de seu desejo.

Se o amor atrela-se a uma constelação discursiva, a uma existência de linguagem, fica fácil entender que o arrebatamento amoroso “como a guerra [é], muito essencialmente, e muito explicitamente por toda uma cadeia de textos, uma questão de palavras, uma relação entre palavras, uma performance significativa”.²⁴⁸ Vê-se, então, que o *logos* é o que viabiliza a criação contínua do discurso, já que a palavra tem mais peso do que a coisa.

A tese explícita do seminário *Mais, ainda*, de Jacques Lacan, é que a falha, o equívoco é a única forma de realização da relação sexual, já que foi preciso a psicanálise declarar: “O que vem em suplência à relação sexual, é precisamente o amor”.²⁴⁹

A escrita luftiana, ao discorrer sobre temas como o enigma da sexualidade, a oscilante demarcação da diferença sexual, o inevitável enfrentamento da alteridade, o engodo das aparências, a dificuldade de comunicação entre os casais, corrobora o ensinamento de Lacan de que o amor/paixão é um acontecimento, por vezes trágico, devido à inexistência de *rapport* sexual (desencontro homem/mulher) e que a verdade relativa a esse fato pode ser insuportável, uma vez que “[...] o homem considera a mulher como uma criatura a cujos desejos de receber alguma coisa é um prazer ter acesso, é um prazer realizá-los”.²⁵⁰

O argumento do desencontro amoroso é posto em cena, no romance de Lya Luft, por meio das personagens Nora e João das Minas. A bela e dolorosa indagação sobre os paradoxos do humano que a autora apresenta lança luz sobre a estranheza do/a outro/a e seus contraditórios posicionamentos, uma vez que, por mais que o sujeito fale de si, ele é sobretudo um insondável mistério.

²⁴⁸ CASSIN, B. Ver Helena em toda mulher, *Folha de S. Paulo*, 2005, p. 4.

²⁴⁹ LACAN, J. *Mais, ainda*, 1985, p. 62.

²⁵⁰ LACAN, J. *As formações do inconsciente*, 1999, p. 292.

É possível afirmar que o (des)enlace Nora/João encarna o traço trágico que o humano nutre com o objeto absoluto e inatingível, que, por sua própria inacessibilidade, captura/cativa o desejo. O amor/paixão, que precisa do tempo, do desvio, da metáfora, invariavelmente fere o seu objeto, pois, mesmo que o/a parceiro/a aceite o lugar de *objeto a*²⁵¹, este/a não escapa de um momento de admiração, surpresa e horror diante do gozo excessivo do Outro. Assim, evidencia-se que o sentimento amoroso é prova e iniciação, escolha e submissão, entrelaçamento de liberdade e destino.

Pode-se pensar que o confronto com a alteridade é um jogo a que o ser de desejo está, quem sabe até gozozamente, fadado. A parceria erógena reafirma que o/a parceiro/a é sempre ameaçador/a, uma vez que é no olhar do/a amado/a que o sujeito se vê aureolado ou destituído e onde se forja a existência e a subjetividade. Desse modo, constata-se que o amor se insinua como um chamado mudo e hipnótico, Eros que enlaça Tântatos.

Sobre essa questão, Octavio Paz assevera: “O amor começa com um olhar: olhamos a pessoa que queremos e ela nos olha. Que vemos? Tudo e nada. Não por muito tempo: ao fim de um momento, desviamos os olhos. De outro modo [...], nos petrificaríamos”.²⁵²

Nora, ao repassar os enlaces que pontuam a vida afetiva/sexual, dá destaque a “João, a quem chamamos João das Minas, engenheiro de minas e habitante de cavernas secretas, sempre em pontos remotos da terra, em busca de refúgio o mais longe que puder” (AS, p. 32). Pode-se inferir que a personagem masculina deixa-se fascinar pela fenda primeva, mito das origens, fantasia de retorno ao todo indiferenciado, incorporando a força tanática que é também dissipação, extinção.

²⁵¹ O *objeto a*, segundo Lacan é o objeto causa do desejo. É identificado sob a forma de fragmentos do corpo: seio, fezes, olhar e voz, e não encontra representante na realidade concreta. Constitui-se e opera como a *falta a ser* do sujeito.

²⁵² PAZ, Octavio. *A dupla chama*, 1994, p. 117.

Ao sugerir que a tragicidade é o corolário do desejo, o romance luftiano explicita que as razões e desrazões de uma paixão são vivenciadas de forma única, em que cada sujeito encontra-se condenado à representação da ausência, já que o humano não tem ao outro e o que tem de si é frágil e provisório. Nas palavras da narradora de *A sentinela*: “Desde sempre, quando estava com ele, senti que era de passagem; bebi cada instante com ele como a última gota antes do deserto” (AS, p. 31).

Diante da transitoriedade do envolvimento amoroso, percebe-se que, a cada vez que o sujeito diz *te amo para sempre*, confere a uma criatura efêmera dois atributos divinos – a imortalidade e a imutabilidade.²⁵³ Inegável contradição, pois o amor, insensata aposta, é tributário da fugacidade do desejo e de seus objetos metonímicos. Admite-se que, pela impossibilidade de união de coisas separadas, está-se condenado a amar, embora o sujeito permaneça privado da proteção imaginária do amor. Ao se tematizar o desencontro homem/mulher talvez seja oportuno lembrar a ode de Ricardo Reis:

A flor que és, não a que dás, eu quero.
 Por que me negas o que te não peço.
 Tempo há para negares
 Depois de teres dado.
 Flor, sê-me flor! Se te colher avaro
 A mão da infausta esfinge, tu perene
 Sombra errarás absurda
 Buscando o que não deste.²⁵⁴

A trama simbólica do romance luftiano apresenta Nora enredada nos dilaceramentos da paixão, do sexo e do amor e disposta a efetivar uma sondagem de culpas e motivos:

²⁵³ PAZ, Octavio. *op. cit.*, p. 117.

²⁵⁴ PESSOA, F. *Obra completa*, 1972, p. 275 - 276.

As antenas de luz tateiam perto de mim, passam junto de meus pés nus; calor na pele quando se aproxima: a pele de João contra a minha, há quantos meses? Quase um ano. Onde estará ele, como estará? João aparece e some de minha vida desde que me conheço; cada vez que vai, leva um pedaço de mim, um naco de carne do peito, ou do ventre (AS, p. 30).

Diante da intolerável evidência que dois não fazem um, a personagem narradora afirma: “Nossa vida é um aeroporto, João das Minas, chegadas, despedidas, estranhos em volta” (AS, p. 33); “Que pena, [...] pensei parada no aeroporto agora tumultuado. Ainda acho que faríamos um grande par” (AS, p. 34).

As pesquisas psicanalíticas sinalizam para o vínculo inapagável entre as relações afetivas na vida adulta – amor/ódio – e os modelos/protótipos oriundos da infância. O laço de afeto – que sempre se interpõe como um anteparo contra a angústia – carrega as marcas das primeiras vinculações com o Outro. Desse modo, a demanda de amor é herdeira do desamparo arcaico que um dia habitou cada sujeito. Coloca-se, então, para o humano a árdua missão de ser reconhecido, amado pelo que fala ou apesar do que fala, uma vez que ser sujeito da própria palavra é também ser sujeito do próprio desejo, do pertencimento a um determinado sexo.

O que se observa é que as inúmeras modalidades de amor, com o amálgama de sadismo/masochismo, ressaltam que

Agredir, sofrer, atormentar, satisfazer, esforçar-se, contrariar, submeter, ausentar-se, desfalecer, semear a discórdia, calar-se, submeter-se, ser gentil, renunciar... O amor se extorque tanto quanto se merece, se mendiga ou se espera. Aquilo que, em seu nome, cada qual inflige aos outros ou a si mesmo, sempre lhe parece legítimo. *O amor é o crime perfeito!*²⁵⁵

²⁵⁵ LAVIE, J-C. *O amor é o crime perfeito*, 2001, p. 41 - grifos meus.

Freud chama atenção para o fato de que o sentimento amoroso, essencialmente narcísico, não opera para a divisão do sujeito, o que é corroborado pela incompletude entre a posição masculina e a posição feminina. Ama-se ou odeia-se por interesse; existe limitada escolha. O que é determinante é que o/a outro/a seja adequado para representar uma parte do sujeito que, inevitavelmente, lhe escapa. Assim,

O estar apaixonado consiste num fluir da libido do ego em direção ao objeto. Tem o poder de remover as repressões e reinstalar as perversões. Exalta o objeto sexual transformando-o num ideal sexual. Visto que [...] o estar apaixonado ocorre em virtude da realização das condições infantis de amar, podemos dizer que qualquer coisa que satisfaça essa condição é idealizado.²⁵⁶

Nora, ao se referir a João das Minas, denuncia que somente o que possui a excelência que falta ao Eu para torná-lo ideal é digno de amor:

O namoro durou mais de dois anos; idas e vindas de João, por causa do trabalho. Ele era sedutor, sensual, alegre, ansioso por viver, conhecer. Tinha bom humor, e acessos de ternura em que se comovia até as lágrimas, diante de uma paisagem, um céu noturno, ou um detalhe em meu corpo (AS, p. 80 - 81).

Assim, vê-se que o amor se perfila do lado do Real, do acaso, do *nonsense*, pois a captura imaginária, a sideração própria ao envolvimento amoroso

²⁵⁶ FREUD, S. *Sobre o narcisismo*: uma introdução, 1976, p. 18.

É um momento vivido pelo sujeito como momento de abertura. É-se tomado por algo que faz sair de si mesmo, que produz ruptura no equilíbrio médio do prazer e da dor. E o que aparece nos deporta e nos promete o mundo, como se o outro detivesse em sua presença real, em geral iluminada de beleza, uma significação absoluta.²⁵⁷

Desdobrando o aforismo lacaniano *amar é dar o que não se tem a alguém que não o quer*, compreende-se porque o *objeto causa do desejo* só pode ser apreendido como angústia, como fissura, no sentido kierkegaardiano. Revela-se a inevitável associação entre *amor* e *morte*. Afinal, – o amor é o começo ou o fim de tudo? – parece inquirir a narradora de *A sentinela*.

Contrariando os ensinamentos de Platão, o tecido textual luftiano induz a desconfiar da cumplicidade entre *logos* e Eros. Nas palavras de João:

– Nora, eu sabia que este dia ia chegar, essa hora, e eu juro que não queria que acontecesse, mas você tem que cair na realidade. Tenho-lhe dado recados de todo jeito... aqui e ali... mas você é tão crédula, e cega... – a voz dele tremeu, lutava contra a emoção. [...] – Eu não sirvo para casar. Não sirvo para a relação que você quer ou precisa. A simples idéia me sufoca. Não posso *imaginar* alguém dependente de mim. Eu amo você, adoro [...] (AS, p. 85 - grifo da autora).

A fala de João das Minas revela que o amor é insígnia de um exílio recíproco – exílio dos corpos e enigma do desejo –, já que aquilo que deseja um homem e o que deseja uma mulher é sempre da ordem do enigma. Vê-se, no entrelaçamento entre dois sujeitos, uma inevitável perda de si, uma imolação ao outro/a idealizado/a, o que os aproxima do aniquilamento, da dor, das inevitáveis perdas.

²⁵⁷ BOONS, M-C. *op. cit.*, p. 80.

Em *A sentinela*, os liames nem sempre aparentes entre amor, desejo e morte determinam que a dinâmica das paixões é diretamente proporcional ao vazio que ameaça as personagens, à aventura sem contornos definidos na qual se lançam. No relato de Nora:

Tudo o que *eu queria* era alguém que fosse o centro de minha vida, e que por sua vez girasse em torno de mim. Tendo me sentido sempre em segundo plano, fazia do casamento, casamento com João, uma idéia de paraíso. Agora eu ia brincar de rainha: rainha para alguém como ele (AS, p. 82 - grifos da autora).

Nessa conjuntura, a presença do significant *rainha* atrela-se ao imaginário dos contos de fadas, à onipotência do desejo infantil que desconhece limites e exige um *amor incondicional*. A narradora, como Anelise de *As parceiras*, aproxima-se do homem amado buscando a plenitude. Ironicamente, depara-se com um sujeito que resiste à entrega pois o objeto do desejo, o “cigano triste” (AS, p. 150), sente-se incapaz de manter o vínculo idealizado e anuncia a constante ameaça da perda do amor:

[...] havia nele, também, alguma coisa esquiva; resistente, renitente, à parte; medo de se entregar demais, de se prender.

.....
João era tocado por alguma inquietação que eu não decifrava; seus projetos de vida eram sempre ligados ao trabalho, e a lugares remotos: África, Oriente. Sempre sozinho (AS, p. 81).

A psicanálise sustenta que, no que define/caracteriza o laço amoroso, cada ser idealiza uma imagem capaz de tamponar a perda da plenitude narcísica, mas essa imagem não encontra referente no mundo real.

O compasso erótico, com seus ciclos de separação e regresso, é vivenciado por Nora como algo que anuncia a morte, devido, como já se disse, à inexistência de *rapport* sexual. O ser de desejo espera o/a parceiro/a de um lugar onde este/a não pode alcançar. Assim se inscreve a incessante mobilidade de Eros, pois “O erotismo é um ritmo: um de seus acordes é separação, o outro é regresso, volta à natureza reconciliada. O além erótico está aqui e é agora mesmo. Todas as mulheres e todos os homens viveram esses momentos: é nossa razão de paraíso”.²⁵⁸

O movimento contínuo da pulsionalidade induz a personagem luftiana a caminhar em direção a um engendramento autopoiético²⁵⁹ – inscrição de um estilo singular de inserção no mundo. Disso resulta uma dança, talvez agônica, das palavras que são veredas, acenos de fala, traçados do *logos* abertos na linguagem, na tentativa de decifrar a polaridade masculino/feminino: “Um dedo cálido toca meu ombro, clareia tudo abaixo de mim: teares lustrosos, romãs coloridas, prontas para desenrolar minhas histórias e produzir os objetos dos meus sonhos” (AS, p. 30).

Lya Luft, ao se posicionar sobre a arquitetura da vida amorosa presente em seus romances, afirma: “[...] o amor nos personagens dos meus livros, é sempre um amor difícil, dolorido, com uma fortíssima carga poética. Poético, para mim, é o mesmo que mágico”.²⁶⁰

A partir dos avatares do Complexo de Édipo, pode-se dizer que o amor feminino carrega a marca da impossibilidade. Dizendo-se de outro modo, o desejo de uma mulher toma forma a partir de uma dupla interdição: a renúncia à mãe que plenifica e devora e o abandono do pai como possível substituto do objeto de amor primordial. Resta à menina, para tornar-se mulher, buscar o amor do homem amado.

²⁵⁸ PAZ, Octavio. *op. cit.*, 1994, p. 28.

²⁵⁹ CRUZ, M. A. S. O paradoxo da saída feminina na cultura contemporânea. In: *Figuras clínicas do feminino no mal-estar contemporâneo*, 2002, p. 35.

²⁶⁰ LUFT, L. Amor e inquietação. In: *O amor na literatura*, 1992, p. 108.

Ocorre que, no dizer de Nora: “Quando tive certeza de que João e eu tínhamos uma relação segura, estabelecidos em nossa ilha, que seu impulso de partir, sempre de novo partir, se apaziguara em mim, tudo desmoronou” (AS, p. 31).

O que advém da recusa de amor ilimitado que a menina/mulher solicita dos pais e do futuro companheiro é uma forte ambivalência, pois o afeto que funda o ser e promove o sentido traz a reboque:

[A] confusão oscilante entre eu e o outro, a batalha pelo domínio [que] pode provocar ira. Pois o Outro em quem eu creio ver minha imagem e do qual eu faço meu semelhante oferece-me uma figura de autoridade e de poder à qual eu me devoto, mas em uma concorrência dual, a rivalidade mortífera, a agressividade destrutiva, tanto é que eu me quero em seu lugar.²⁶¹

O estudo do psiquismo feminino permite a Freud sustentar que a mulher é mais ameaçada pela perda do amor, já que para ela exercer a potencialidade de amar é uma necessidade imperiosa. De acordo com o psicanalista: “Tem-se a impressão de que o amor do homem e o amor da mulher psicologicamente sofrem de uma mudança de fase”.²⁶²

Vê-se que o narcisismo das pequenas diferenças²⁶³ forja uma dessemelhança na demanda de amor de homens e mulheres e, conseqüentemente, na posição objetal assumida por eles/elas.

Para ilustrar o descentramento que sobrevém à perda amorosa, quando o/a amante é engolfado pelo imaginário e se sente subtraído de suas capacidades simbólicas, convoca-se a canção *Eu te amo*, de Chico Buarque e Tom Jobim:

²⁶¹ BOONS, M-C. *op. cit.*, p. 37.

²⁶² FREUD, S. Novas conferências introdutórias sobre psicanálise (Feminilidade), 1976, p. 164.

²⁶³ FREUD, S. *O mal-estar na civilização*, 1976, p. 136.

Ah, se já perdemos a noção da hora
 Se juntos já jogamos tudo fora
 Me conta agora como hei de partir

Se, ao te conhecer, dei pra sonhar, fiz tantos desvarios
 Rompi com o mundo, queimei meus navios
 Me diz pra onde é que inda posso ir

Se nós, nas travessuras das noites eternas
 Já confundimos tanto as nossas pernas
 Diz com que pernas eu devo seguir

Se entornaste a nossa sorte pelo chão
 Se na bagunça do teu coração
 Meu sangue errou de veia e se perdeu

Como, se na desordem do armário embutido
 Meu paletó enlaça o teu vestido
 E o meu sapato inda pisa no teu

Como, se nos amamos feito dois pagãos
 Teus seios inda estão nas minhas mãos
 Me explica com que cara eu vou sair

Não, acho que estás só fazendo de conta
 Te dei meus olhos pra tomares conta
 Agora conta como hei de partir ²⁶⁴

Na visão de Marie-Claire Boons, se a mulher não puder mais amar, irá experimentar uma vivência de morte, de desintegração psíquica, uma vez que ela põe no amor seu ser inteiro e não é atingida pela clivagem que caracteriza a corrente afetiva masculina – dicotomia santa/meretriz – e que induz um homem a amar ou desejar uma mulher, alternadamente.²⁶⁵

Diante das forças irracionais da paixão e do desejo, do imaginário do amor, vê-se o homem às voltas com a degradação do objeto amoroso – dissociação do amor e do sexo – e a mulher que solicita a garantia do amor, da fantasia amorosa como pagamento da entrega. O

²⁶⁴ HOLANDA, Chico Buarque de. JOBIM, Tom. Eu te amo. In: CHICO BUARQUE: *Perfil* [S. I.]. p 1993. 1 CD. Faixa 16.

²⁶⁵ BOONS, M-C. *op. cit.*, p. 125.

que se conclui é que, no vínculo homem/mulher, trata-se do encontro entre dois inconscientes, pois cada sujeito goza com seu secreto e singular fantasma.

O ato sexual trata-se, pois, de um ato de discurso, cópula de significantes, uma vez que se tem corpos inevitavelmente atrelados a inscrições inconscientes:

Pode-se por certo possuir o corpo do outro, apalpá-lo com carinho, apertá-lo com todas as forças, tomá-lo nos braços e bebê-lo com os lábios. Uma alternativa se mantém firme: há um Tu que é um Ele ou um Tu que é um Ela, o que me escapa, me supera, foge de mim irresistivelmente. Encontramo-nos, então, dois: ele e ela, ela e ele, colidindo um e outro com o impossível de uma relação que, de dois, nos faria um.²⁶⁶

A existência de gozos dissimétricos para cada sexo, que Lacan vem denominar de *gozo fálico* e *gozo Outro*, próprios ao homem e à mulher respectivamente, reafirma o fato de “[...] o amor ser impossível e a relação sexual se abismar no não-senso”.²⁶⁷

No difícil equilíbrio entre o amor e a entrega sexual, no limiar entre a morte e o sexo, coloca-se a palavra de Nora:

Na primeira vez que fomos para a cama, o tempo voltou atrás: ainda estava tudo ali: a intimidade dos corpos, a cumplicidade das emoções, e o ritmo do amor.

.....
– Achei que ia morrer – ofeguei quando passara a fulguração que me jogara no alto, na crista onde ainda vi o rosto de João desfeito de prazer, e ouvi minha voz num grito prolongado, que ele abafou com sua boca (AS, p. 124).

²⁶⁶ JULIEN, P. *Abandonarás teu pai e tua mãe*, 2000, p. 36.

²⁶⁷ LACAN, J. *Mais, ainda*, 1985, p. 117 - 118.

Se a mulher carrega a marca da rejeição e o homem o medo de não sustentar uma posição fálica, fica fácil entender o pedido feminino de uma fala masculina que a diferencie, que a torne única – a Uma –, e a subtração do discurso do homem, ou seja, o silêncio como resposta à demanda de amor. Silêncio que, ao fim e ao cabo, é o que “[...] resta em todo o encontro amoroso, silêncio relativo ao trauma da primeira e necessária separação, que nos constitui como sujeitos, [...] que é o do recalçamento e que é relativo ao segundo amor – ao pai, também traumatizante”.²⁶⁸

A dificuldade masculina de urdir um discurso sobre a relação amorosa pode ser entendida como uma forma de o homem manter a potência fálica, ou como medo diante da imprevisibilidade do desejo. É fato que a palavra que a mulher busca deve estar investida de afeto. São signos que ferem, que marcam a ferro e fogo e denunciam que um sujeito se prendeu ao outro, no encontro de dois universos simbólicos.

Para o lado masculino, o que se impõe é a necessidade de *ser amado*, pois “é certo; isso os reafirma narcisicamente, dá-lhes uma autoridade, a ilusão de uma certeza, um conforto. Além dos serviços sexuais eles tiram do amor materialidades de todos os tipos: favores, esperas, dedicações desmesuradas”.²⁶⁹

Desse modo, a fala de um homem relativa ao amor pode ser pensada como uma intimação que uma mulher lhe faz, e que o coloca numa posição deficitária, já que um homem realmente amado é sempre culpado, culpa que advém da impossibilidade de produzir uma afirmação amorosa semelhante à da parceira.²⁷⁰

No ato de se refazer dos amantes, herdeiros da miséria humana de pedir ao outro/a o que se quer – oposto ao oferecimento do amor como um *dom* do que não se possui –, coloca-

²⁶⁸ BRASIL, M. A. O telefonema do dia seguinte ou sobre o desejo masculino. In: *Masculinidade em crise*, 2005, p. 196 - 197.

²⁶⁹ BOONS, M-C. *op. cit.*, p. 42 - 43.

²⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 44.

se a questão da vivência temporal para ambos os sexos. Como pensa Lélia Almeida, nas narrativas genealógicas de autoria feminina, o tempo masculino é um tempo que se move e o tempo feminino é enganosamente estanque, circular e cíclico, pois

[...] cabe às mulheres viver o tempo, vivê-lo intensamente, num movimento circular ditado e marcado por sua própria biologia cíclica: ciclos menstruais, nove meses de gestação, etc. Enquanto que aos homens cabe vencer o tempo, numa luta frenética, desigual, através das guerras e outros rituais sintomáticos que revelam um evidente pavor da morte.²⁷¹

Observa-se que o lidar com o tempo e a elaboração das perdas afetivas assumem diferentes perspectivas quando se refere a homens e mulheres. No romance de Lya Luft, sabe-se que Nora não faz do desencontro amoroso uma ausência, mas uma inarredável presença: “Era a voz dele. Era João, subia do fundo do poço escuro, estreito, o proibido poço das lembranças, das paixões, do deslumbramento e da dor, e o que trouxe com ele, por um momento, jorrava como fogo e lava” (AS, p. 99).

Evidencia-se que o vazio que incita o desejo e é signo de vida está em questão na perda do amor. Juan-David Nasio destaca: “*O que dói não é perder o ser amado, mas continuar a amá-lo mais do que nunca, mesmo sabendo-o irremediavelmente perdido.*”²⁷²

O fantasma do/a amado/a que se foi transparece na fala de João das Minas, só que a partir de um registro diverso:

²⁷¹ ALMEIDA, L. Genealogias femininas em *O Penhoar Chinês* de Raquel Jardim. In: *Signo*, 2003, p. 22.

²⁷² NASIO, J-D. *O livro da dor e do amor*, 1997, p. 30 - grifos do autor.

– João, por que você fez aquilo comigo? Conosco? A gente se amava... Por que casou com essa... essa moça? E ele, como se aguardasse a pergunta e tivesse *a resposta queimando na língua* há tantos anos, disparou: – Porque ela não era importante para mim – e desligou (AS, p. 100 - grifos meus).

A produção literária de Lya Luft e suas ressonâncias simbólicas circunscrevem João e Nora enredados em *nós amorosos* e impossibilitados de disporem livremente da capacidade de amar. O confronto com o/a parceiro/a suscita o ódio pela diferença, pela alteridade, uma vez que revela uma irreduzível dualidade – dualidade do gozo do Outro:

Com efeito, há no amor uma paixão *de ser* o único, a única a saber qual é o bem do outro. Por isso é que, diante da recusa do outro, o amor se inverte em ódio por aquele que não quer receber seu bem *de* mim. Amor e ódio se parecem estreitamente na ignorância mantida de que o verdadeiro desafio não é realmente o bem do outro, mas a paixão *de ser* o único, a única que *sabe* e, portanto, que *pode* o bem do (a) amado (a).²⁷³

Ao se tomar por base o fato de que não há palavra que garanta o desejo do/a outro/a – pactos discursivos podem ser rompidos –, vê-se Nora dividida entre o amor e o ódio (amódio), entre a dor e o êxtase. Quando constata que “[...] João queria desatar as amarras, definitivamente” (AS, p. 84), a personagem narradora revela:

Agarrei-me a ele, dizendo baixinho, não me deixa João, não me deixa...

.....
Naturalmente, não aceitei. Não compreendia nada. Fiquei quase louca de tanto querer compreender, de tanta desintegração interior, era como se alguém me partisse em pedaços, física e mentalmente: nada mais fazia sentido (AS, p. 86/88).

²⁷³ JULIEN, P. *Abandonarás teu pai e tua mãe*, 2000, p. 34 - grifos do autor.

A teoria psicanalítica sugere que somente o que está irremediavelmente perdido provoca, pela paixão, invocações incessantes. O amor/paixão, com sua insígnia de loucura, queda, vertigem, confronta o humano com a liberdade e a escolha, induzindo-o a apostar no *sublime amor*, marca da transmutação do impossível da desmesura amorosa em possibilidade de troca simbólica.

O que subsiste, então, do avassalamento pelo amor que é sempre um desafio à lei da falta simbólica? Se é notório que este lança os homens no lado do Real e apresenta às mulheres uma via de acesso ao simbólico, pode-se afirmar que o arrebatamento amoroso produz restos, resíduos, traços simbólicos, poemas, narrativas que se materializam na *carta de amor*.

De acordo com Roland Barthes, essa figura é “[...] ao mesmo tempo vazia (codificada) e expressiva (cheia de vontade de significar o desejo)”.²⁷⁴ É o que sobra de uma relação – aquilo que liga duas imagens – e intenta circunscrever o nada.

Em *A sentinela*, João escreve:

[...] Você, Nora, é minha mulher; minha criança, minha guerrilheira nestes dias difíceis. Não sei o que vai ser de nós, nesta vida dura; mas amo você com ternura inesgotável. Quero que me perdoe todos os percalços, mas a vida é isso, *doida* e *doída*. Tenha paciência comigo. Um dia desses realmente amanhece, e poderei lhe dar lindamente – como desejo – a minha presença inteira.

Um beijo do seu

João (AS, p. 155 - grifos meus).

²⁷⁴ BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*, 1994, p. 32.

Enquanto isso, Nora cria fabulação, enredo para fazer frente à constatação de que “a chance de se transformar a paixão em casamento e de se ser feliz é mínima, por sua incompatibilidade com o cotidiano, que é feito de prosa e banalidade”.²⁷⁵

Entrega-se, portanto, à *prosa*, palavra que, na língua portuguesa, designa uma forma de linguagem que se distingue da poesia, mas também aponta para a idéia da conversa, do encadeamento discursivo: “Respiro, aspiro, toco as coisas amadas, sozinha na manhã que também se inaugura; e não sinto terror, pânico de estar em falta; dor de ser insuficiente. Estou bem, como se retivesse nas mãos as rédeas de mim, observando sem espanto os trechos a percorrer (AS, p. 30).

E dessa forma minimiza o caráter de tragicidade que contamina o desencontro amoroso, já que nem sempre é possível, na parceria erótica, sustentar a *lei do desejo* que “[...] é a de uma erótica *conjunta* a uma estética segundo uma arte de bem-dizer, a de um homem desejante dirigindo-se a uma mulher, de uma mulher desejante dirigindo-se a um homem”.²⁷⁶

3. OS PATRIARCAS MUTILADOS

A *sentinela* exhibe uma elaboração diferenciada das personagens masculinas de Lya Luft. Monique Oliveira, ao analisar tais figuras e a respectiva desconstrução, elege os traços psíquicos *opressão* e *ausência* como marca diferenciada destes, bem como a busca de uma nova identidade.²⁷⁷

Em *As parceiras*, o avô de Anelise representa claramente a opressão. Na obra *Reunião de família*, essa configuração afetiva se reinscreve na figura do Professor, o pai da narradora

²⁷⁵ RIBEIRO, R. J. Sedução e enamoramento. In: *Psicanálise: problemas ao feminino*, 1996, p. 51.

²⁷⁶ JULIEN, P. *Abandonarás teu pai e tua mãe*, 2000, p. 93 - grifo do autor.

²⁷⁷ OLIVEIRA, M. G. O homem no banco dos réus: leitura da construção das personagens masculinas na obra de Lya Luft, 1996, p. 48.

Alice, que tiraniza os/as filhos/as. A representação da ausência e a submissão paterna a mulheres sedutoras ou a jogadas do destino apresentam-se em *O quarto fechado*, por meio de Martim; em *Exílio*, com o pai não nomeado da Doutora, e tem o seu ápice na personagem Mateus, o patriarca degolado do sexto romance luftiano.

A escritora, que admite falar mais de mulheres do que de homens, assegura: “Escrevo muito sobre a solidão dos homens – que é também a solidão de suas mulheres” (ORM, p. 73). No entanto, discorda de uma possível debilidade das personagens masculinas: “Ainda que as mulheres sejam mais presentes em meus romances, os homens emergem cada vez mais. [...] Não digam que em meus livros os homens são uns fracos” (ORM, p. 97).

Ao se sustentar a assertiva de que as posições femininas e masculinas são construções psíquicas e sócio-históricas, ou seja, *masculinidade* e *feminilidade* podem ser exercidas por homens e mulheres, constata-se a perda de referências seguras sobre o que vem a ser um *homem* e uma *mulher*.²⁷⁸

O que se observa é um descentramento do poder patriarcal que induz ao questionamento: – O que caracteriza a masculinidade? De acordo com Alfredo Jerusalinsky,

[...] os homens são aqueles que vão à guerra e voltam, quer dizer, aqueles que participam de certo heroísmo, que exercitam a coragem de se enfrentar com a morte, de se enfrentar, então, com a castração na sua máxima expressão real, e retornam – se não retornam em corpo, pelo menos em espírito.²⁷⁹

Identifica-se que as mudanças que acompanham a mulher – aqui equiparada à posição feminina –, capaz, na contemporaneidade, de portar o falo simbólico por meio da inscrição no

²⁷⁸ Para um aprofundamento das questões referentes às novas configurações da masculinidade remeto a MASCULINIDADE EM CRISE/Comissão de Aperiódicos da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2005.

²⁷⁹ JERUSALINSKY, A. Qual o sexo de Oscar Wilde? In: *Masculinidade em crise*, 2005, p. 23.

espaço público, induzem a um reposicionamento (forçado?) do masculino. Isso resulta, segundo Maria Rita Kehl, em um *ressentimento do macho*, mesmo sabendo que

Este abalo de poder não tem que ser necessariamente da ordem da decadência. Pode ser apenas uma mudança de lugar; mas é uma mudança de lugar que afeta a identificação dos homens com um conjunto de atributos tidos como garantias da masculinidade. O ressentimento pode ser a manifestação da impossibilidade de os homens elaborarem as causas deste deslocamento – não vou chamar de decadência, mas deslocamento – e aceitar algumas perdas fálicas inevitáveis.²⁸⁰

O fim das certezas sobre a masculinidade tem o social como campo privilegiado de debate, já que o reconhecimento da posição masculina se dá, primordialmente, na esfera pública.

Verifica-se que o homem, na atualidade, é confrontado com múltiplos traços capazes de identificá-lo a uma posição sexuada, pois não é mais exigido que ele seja o sujeito da transmissão de marcas discursivas e históricas de uma determinada filiação. O que se verifica, na modernidade tardia, é que

O ser homem, assim, não busca mais se definir pela transmissão geracional, mas pela capacidade de estar aberto às infinitas escolhas, bem como pela eleição de uma forma de viver – sempre em transmutação – que lhe traga identidade. Identidade esta que se esvazia da relevância de ser sexual, para tornar-se *de cada um*.²⁸¹

²⁸⁰ KEHL, M. R. O ressentimento na masculinidade. In: *Masculinidade em crise*, 2005, p. 124.

²⁸¹ MEES, L. A. Estilo de vida, auto-ajuda e corpo da masculinidade contemporânea. In: *A diferença sexual*, 2004, p. 42 - grifos da autora.

A busca de uma identidade masculina, o desenraizamento afetivo, o sujeito nômade e desterritorializado é incorporado pela personagem João das Minas, em *A sentinela*. Monique Oliveira acredita que “na obra de Lya Luft, nenhuma personagem masculina teve tanto espaço para voz e foi tão densa como João. A voz que vem do Outro fala, portanto, também de amor, de perda, de medo, de incerteza, de busca, de solidão, de desejo”.²⁸²

É possível assegurar que João, em sua errância, encarna a figura do anti-herói moderno, nos moldes de Ulisses, em sua *Odisseia*.²⁸³ A reescritura da personagem mítica de Homero apresenta um sujeito destituído da verdade, de caminhos pré-estabelecidos e que se constrói no trajeto existencial. No texto luftiano: “Ele tem uma inquietação, algo que quase borbulha visivelmente. Uma ansiedade, está sempre de perna levantada para embarcar, no primeiro ônibus, no primeiro avião, na primeira fuga” (AS, p. 83).

A personagem de Lya Luft, no entanto, não alcança a *chegada autorizada ao privado*, o que representa o reconhecimento possível de um sujeito referendado pelo feminino e que define o tempo fora de casa como uma glória ou um fracasso.²⁸⁴ O parceiro afetivo de Nora não obtém o retorno apaziguado à casa, o encontro com a mulher amada: “Seu amor falhara, ele não era nada, não era pai. Suas auto-acusações, que me enterneciam no começo, agora me davam vontade de olhar o teto, e tamborilar na mesa. Eu seria dura de coração? Incompreensiva, má?” (AS, p. 129).

É sabido que, no mundo moderno, quem vem sancionar a masculinidade de um homem é a sua mulher, pois

²⁸² OLIVEIRA, M. G. *op. cit.*, p. 167.

²⁸³ Idem, *ibidem*, p. 166.

²⁸⁴ PEDÓ, M. Homens que contam. In: *Masculinidade em crise*, 2005, p. 170.

[...] a reputação de um homem, a partir do século XIX, veio cada vez mais a depender do exercício de sua masculinidade na *vida sexual*, na qual o casamento ocupa posição central. Este é um fenômeno das sociedades modernas: a satisfação amorosa da mulher é testemunha da virilidade do pai de família.²⁸⁵

Na relação João/Nora observa-se um homem que, ao se deparar com a *falta* simbolizada pelo feminino, responde com a evasão, o horror ao compromisso afetivo, a recusa a abraçar a fantasia inerente ao encontro amoroso/sexual. De acordo com a narradora de *A sentinela*: “– Por que está sempre indo embora? Por que tem de trabalhar longe? Não tem minas neste país? E que graça acha de se enfiar nas cavidades da terra?” (AS, p. 85) O significante *minas* apresenta uma demarcada simbologia feminina, o que remete para o espaço uterino – lugar do mistério –, capaz de suscitar o prazer do desvelamento, assim como ocultar inesperadas monstruosidades.

O ato de desaparecer nas profundezas da terra metaforiza, pois, a impossibilidade de a personagem masculina estabelecer raízes, vínculos, laços amorosos com a mulher que deseja. A este respeito, Zygmunt Bauman sugere: “Em nosso mundo de furiosa ‘individualização’, os relacionamentos são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo e não há como determinar quando um se transforma no outro”.²⁸⁶

A *modernidade líquida* se define pela existência de sujeitos destituídos de compromissos duradouros, que rejeitam tudo o que se apresenta como sólido e durável e abraçam os *relacionamentos puros*:

²⁸⁵ KEHL, M. R. O ressentimento na masculinidade. In: *Masculinidade em crise*, 2005, p. 139 - grifos da autora.

²⁸⁶ BAUMAN, Z. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, 2004, p. 8.

O ‘relacionamento puro’ tende a ser, nos dias de hoje, a forma predominante do convívio humano, no qual se entra ‘pelo que cada um pode ganhar’ e se ‘continua apenas enquanto ambas as partes imaginem que estão proporcionando a cada uma satisfações suficientes para permanecerem na relação’.²⁸⁷

Vale salientar que, nos moldes da líquida razão moderna, o vínculo prolongado aponta para a opressão afetiva e a dependência debilitante. Assim, João recusa o confronto com a feminilidade, representado por Nora, que é, sobretudo, carência e incompletude. Incapaz de se despojar dos adornos fálicos, intenta *ser um homem* sem precisar de uma mulher para garantir tal posição. Encontra-se, portanto, em dúvida em relação ao lugar que ocupa na organização fálica. E uma vez que nenhum amor masculino pode corresponder à demanda de amor de uma mulher – já que o gozo absoluto inexistente –, resta ao homem se entregar ao gozo fetichista que elege/recorta pedaços do corpo feminino e objetiva circunscrever algo de limitado, de localizado, de contabilizável deste gozo.

Se o sujeito escolhe uma parceira amorosa a partir do que ela pode dizer sobre o objeto causa de seu desejo, vislumbra-se que João, envolto numa erótica do silêncio, nada disso quer saber. Nas palavras da personagem:

Não bote sempre nos outros a culpa pelo que lhe acontece. O problema não é Lilith, nem você: sou eu. Você me inspira uma ternura tão grande que me dá medo, me dá vontade de mudar minha vida, meu jeito de ser, por sua causa, para a proteger até de mim... e isso eu não sei fazer, não quero fazer.

.....
– Companheirismo, camaradagem, sexo, emoção... tudo isso é ótimo. Mas dependência... nunca (AS, p. 87/82).

²⁸⁷ BAUMAN, Z. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, 2004, p. 111.

É interessante mencionar que João das Minas se destaca, no enredo de *A sentinela*, após a morte do pai de Nora. Verifica-se uma fragilidade da investidura fálica, mimetizada por João e Mateus. O romance luftiano explicita que a tarefa do homem como defensor de fronteiras, guardião das certezas, não se sustenta no mundo atual.

Aquele que ocupa uma posição masculina também se equivoca, erra, vacila, perde o domínio do território que defende. Há um evidente declínio das figuras canônicas do Nome do Pai.²⁸⁸ Com o fim do apelo às empreitadas fálicas, a cultura destitui o traço que garantiria ao homem o lugar de uma masculinidade apaziguada. No entanto, deve-se ressaltar que a *Kultur* ainda é majoritariamente androcêntrica, erigindo-se em torno do falo – durante séculos aderido ao homem e subtraído à mulher –, que assume um sentido de valor e poder, passível de representar algo da ordem da verdade.

João das Minas apresenta-se, então, como um pai falhado. No convívio com a filha Lívia, assume um papel de menos-valia em relação à paternidade. Ana Giongo chama atenção para a importância da colagem da função paterna à palavra da mulher/mãe e à conjugalidade.²⁸⁹ Dizendo de outro modo, ou se forma o casal parental ou não há pai. Freud e Lacan apontam para a função simbólica do pai como resultante do peso que a mãe confere à palavra deste, aspecto já referido no Capítulo I.

O romance de Lya Luft ilustra o que ocorre em determinadas separações conjugais, quando se dá uma laceração no imaginário que o/a filho/a elabora em torno da figura paterna. João mostra-se impotente para sustentar o exercício da paternidade, o que é denunciado por Telma – a ex-mulher e mãe de Lívia –, ao se referir à filha toxicômana: “Anda de noite por aí, de dia está cansada, tem vezes em que dorme até o meio-dia. Quando começa assim, já sei:

²⁸⁸ COSTA, J. F. O ego não-sexual e neutro quanto a gênero. In: *Masculinidade em crise*, 2005, p. 52.

²⁸⁹ GIONGO, A. L. Ex-pai? In: *A masculinidade*, 2005, p. 66.

outro emprego que vai perder. Por isso botei pra trabalhar aqui comigo, mas se começar a incomodar muito, mando para o *canalha do pai*” (AS, p. 119 - grifos meus).

O *mal-estar da paternidade* que João ilustra desdobra-se na fuga no trabalho, na relação com a filha, que oscila entre o distanciamento e a aproximação permeada de culpa e permissividade. Essa configuração afetiva revela uma identificação problemática com os próprios pais, o que o condena a exercer a função paterna com graves dificuldades. No discurso da personagem masculina:

Meus pais se separaram quando eu era menino, e nunca aceitei isso. Vi minha mãe definhando o resto da vida, envelhecer dia a dia, tornar-se uma mulher amarga. Nunca mais vi meu pai, quando soube que ele tinha morrido foi o momento mais terrível da minha vida, a mistura de amor, raiva e culpa foi algo que não vou esquecer nunca mais. Fui criado odiando aquele pai, mas quando morreu entendi que era meu pai, e foi horrível. Não quero causar isso a ninguém, de modo que vou embora [...] (AS, p. 87).

A postura demissionária do pai de Lívia denota um posicionamento existencial que endereça uma indiferença, quem sabe mortífera, à filha, já que ele abre mão da autoridade paterna e inflaciona o poder desmedido da mãe.

Sabe-se que a paternidade é um amálgama do lugar que o sujeito ocupa nas relações parentais. Advir como pai, colocar-se na posição de representante da lei é o que possibilita a identificação da criança e transforma as insígnias do desejo materno na transmissão de uma *falta* – falta a ser – e de um *nome*. Essa solicitação pode suscitar prazer ou horror, uma vez que

Para muitos homens, a paternidade é uma experiência que lhes permite progredir na assunção de sua virilidade, de realizar determinadas identificações com seu próprio pai, de satisfazer um desejo – seguidamente essencial – de sua companheira e de encontrar junto a esta palavras de reconhecimento, de sobrevivência por procuração além da morte, de ensinar a uma criança a viver e a nascer para o universo simbólico, e, alguns acrescentam, de saldar, assim, a dívida que contraíram com relação ao Outro [...].²⁹⁰

Pode-se inferir que o surgimento da psicanálise resulta do declínio da soberania do pai, uma vez que promove a emancipação da subjetividade²⁹¹, a ser construída por cada sujeito. A ordem familiar burguesa, que antes repousava em três pilares – a autoridade do marido, a subordinação das mulheres e a dependência dos/as filhos/as –, cede espaço à fragmentação do patriarca. Deve-se mencionar que, no sistema patriarcal, o homem tem poder na proporção inversa em que a mulher é dele destituída. Assim, presencia-se o nascimento, no Século XIX, de uma *paternidade ética*²⁹², com novas figuras que representam o pai.

O questionamento que o criador da ciência psicanalítica jamais esgotou – O que é um pai? – situa-se como sintoma do mal-estar da sociedade burguesa que se depara com as indefinições em torno da imago paterna.

Sigmund Freud, filho do patriarcado judeu, funda um sistema familiar que carrega as marcas de uma tragédia – lei do pai (*logos*) versus desejo da mãe. Postula, assim, “a família edipiana, monogâmica, nuclear, restritiva, afetiva, [...] herdeira das três culturas do Ocidente: grega por sua estrutura, judaica e cristã pelos lugares atribuídos respectivamente ao pai e à mãe”.²⁹³

Jacques Lacan, em *Os complexos familiares na formação do indivíduo* (1993), e Philippe Julien, em *O manto de Noé* (1997), retomam os estudos sobre o patriarcado mutilado

²⁹⁰ NEUTER, P. Mal-estar na paternidade. In: *A diferença sexual*, 2004, p. 76.

²⁹¹ ROUDINESCO, E. *A família em desordem*, 2003, p. 88.

²⁹² Idem, ibidem, p. 38.

²⁹³ Idem, ibidem, p. 133.

que Freud inaugura em *Totem e tabu* (1913) e *Moisés e o monoteísmo* (1939). Esses autores analisam o declínio do poder divino do pai que se transmuta na ordem simbólica – *pater famílias*. Daí decorre a condição do surgimento de diferentes formas de parentalidade. Verifica-se

[...] a eclosão, no seio da família afetiva, de novos modos de parentalidade – família dita ‘recomposta’ ou ‘monoparental’ –, ao mesmo tempo se tornando o fermento de um duplo movimento social que vinculava a emancipação das mulheres e dos filhos – e mais tarde dos homossexuais – à rebelião dos filhos contra os pais.²⁹⁴

A personagem Mateus, o pai ausente de Nora, insere-se na trama de *A sentinela* como uma representação refinada do *patriarca mutilado*, pois ilustra o deslizamento do *poder patriarcal* para a *função paterna*. É fato que “Só em uma sociedade não-patriarcal é possível pensar que o pai pode ser representado por uma *reles função*”.²⁹⁵

Ao contrário do avô estuprador de *As parceiras* e do Professor de *Reunião de família*, que dispõem soberanamente sobre o destino da mulher e dos/as filhos/as, ele, Mateus,

Para muita gente, [...] era uma espécie de conselheiro; o que diriam se o vissem calado, mudando o peso do corpo de um pé para o outro, quando a mulher o repreendia?

.....
Parado diante de sua mesa de tampa de vidro escuro, observei como estava velho; o corpo enorme desabara um pouco para a frente; ocupava *menos espaço*, agora, na casa (AS, p. 17/59 - grifos meus).

²⁹⁴ ROUDINESCO, E. *op. cit.*, p. 93.

²⁹⁵ KEHL, M. R. A impostura do macho. In: *A diferença sexual*, 2004, p. 97 - grifo da autora.

A textura ficcional luftiana apresenta Mateus como alguém ligado à terra: “Na fazenda, era outro homem: imperioso, *mãos fortes dominando rédeas*, nadando em braçadas vigorosas no rio, dando grandes risadas em conversas com os peões” (AS, p. 17 - 18 - grifos meus). No entanto, o espaço que elege como seu, no interior da casa, é o escritório com “[...] muitos livros que forravam as paredes” (AS, p. 57). Afinal, de acordo com o marido de Elsa: “– Estes [os livros] são os meus amigos” (AS, p. 57).

A recorrência simbólica da biblioteca, espaço sagrado do *logos*²⁹⁶, presentifica-se também em *As parceiras*, o que revela uma unidade semântica no universo romanesco de Lya Luft.

O que se tematiza explicitamente, em *A sentinela*, é a derrocada do *logos*, metaforizada por *homens que perdem a cabeça*. A galeria de patriarcas mutilados da prosa luftiana tem como primeiros representantes o pai de Anelise e o marido de Beata (*As parceiras*) que se suicida com um tiro na boca, o que provoca, não por acaso, uma fragmentação do cérebro.

A construção lingüística do romance que ora se discute anuncia a decapitação simbólica, a pulverização das referências da masculinidade, o que não se desvincula da capacidade das mulheres de disputarem as insígnias fálicas da cultura.

Nora descreve a estranha morte de Mateus:

No fragor de vidraças quebradas em sucessão como se fossem várias camadas de lascas explodindo, meu pai se lançou para a vida e para a morte. O vidro era espesso; o corpo projetou-se em tal ângulo, com tamanha força, que uma lâmina penetrou com precisão nos interstícios, abrindo caminho fácil, e separou sua cabeça do corpo. A cabeça de Mateus saltou do outro lado da porta [...] (AS, p. 69).

²⁹⁶ OLIVEIRA, M. G. *op. cit.*, p. 95.

Sabe-se que a morte do sujeito não implica a sua exclusão do campo simbólico. Observa-se que o caminho estilístico da autora faz referência aos olhos do pai como *sentinela*, pois “Os olhos estavam vivos: de madrugada abriam-se de um golpe, rebrilhando na luz tênue que vinha da casa; e miravam” (AS, p. 38).

O discurso fragmentado da personagem narradora insinua que “Talvez ele [Mateus] se sentisse responsável por mortes, aniquilamentos, solidão. Patriarca falhado, morrera cedo demais. Era preciso vigiar, vigiar e fazíamos isso” (AS, p. 38).

A fantasia que a filha constrói em torno do pai ressalta aquilo que uma mulher espera de um homem, pois “O mito da força e da racionalidade não mais sustém o velho modelo do que seria um homem”.²⁹⁷ Os *falos decaídos* da obra de Lya Luft se colocam entre dois caminhos: serem “machos” em demasia ou se mostrarem incapazes de portar o falo simbólico.

Interessante destacar que Mateus não é referenciado, no romance, como pai, o que sinaliza para um “apagamento” da função paterna. Verifica-se que a escolha lexical luftiana reforça, assim, a desvalorização simbólica deste. O contexto narrativo também apresenta o pai de Nora ligado ao campo semântico da decomposição:

E eu via: via a cabeça de meu pai, cabelos ainda crescendo, agora brancos como os musgos em que se enredavam; boca e ouvidos cheios de terra e folhas, insetos entrando e saindo pelo nariz, e vermes. Mas ele parecia não se importar: agora, Mateus *era* a natureza” (AS, p. 38 - grifo da autora).

A precariedade do que sustenta a posição masculina e o exercício da paternidade é reencenada no infortúnio de Albano, o marido de Olga, a “guerreira intrépida” (AS, p. 28) e meia-irmã de Nora. “Aquele homem bom, aquele intelectual, austero e afável” (AS, p. 138) é

²⁹⁷ OLIVEIRA, M. G. *op. cit.*, p. 134.

vítima de um derrame e o que resta resulta em “– Uma devastação. O cérebro... [...]. – Não sobrou quase nada” (AS, p. 137 - 138).

Sabe-se que o declínio da sociedade patriarcal assenta-se, entre outros fatores, no modo de produção capitalista, na Declaração Universal dos Direitos Humanos e nos avanços proporcionados pela democracia que possibilitou às mulheres o direito à voz e ao voto e a igualdade diante da lei.²⁹⁸ Percebe-se que o homem, que antes era senhor inquestionável do espaço público, agora passa a dividir este lugar com as mulheres. No espaço privado, ele se vê impedido de deliberar livremente sobre os destinos da família, já que a mulher, muitas vezes, não cede o lugar junto ao/a filho/a e ocupa, concomitantemente, a posição fálica materna e a posição de poder fora de casa.

A feminilização do corpo social²⁹⁹, a partilha da autoridade simbólica representam-se, no texto luftiano, pelo posicionamento da personagem Olga, que etimologicamente significa santa, sagrada, benta.

Nas palavras de Nora:

[Ela] era a cara de Mateus, ria do mesmo jeito, gostava das mesmas coisas. Nas férias ia com ele para a fazenda, e eu os via cavalgando lado a lado: eram da mesma raça, centauros de cabelos desgrenhados ao vento: nessa hora, eram livres.

.....
[...] Olga, muito mais velha do que nós, tinha uma vitalidade e um gosto de viver só dela; não dependia de Elsa, zombava de minha mãe e de suas patéticas tentativas de ser o centro do mundo. Ela só era o centro da minha vida e da de Mateus (AS, p. 22).

²⁹⁸ BETTS, J. Entre mito e complexo: o que vale o pênis no século XXI? In: *A masculinidade*, 2005, p. 72.

²⁹⁹ ROUDINESCO, E. *op. cit.*, p. 35.

A construção literária da personagem que é a filha mais velha de Mateus faz crer que ela “[...] é dessas pessoas a quem as contrariedades da vida, mesmo uma separação forçada do pai adorado, aos oito anos, em vez de derrubar fortalecem” (AS, p. 135).

O seu marido Albano, no entanto, “[...] recuperou-se muito pouco; nunca mais falou; nunca mais moveu senão a cabeça e os olhos. Precisava de alguém sempre ao seu lado: para manejar as sondas, trocar a fralda, virar o pobre corpo inerte, que seria para sempre o seu cativo” (AS, p. 140).

Constata-se que, nas partidas identitárias luftianas, a mulher pode assumir a força culturalmente atribuída aos homens e estes podem ocupar a posição de fragilidade comumente associada ao feminino. Olga refere-se a Albano como alguém de quem precisa : “– Cuidar. Como de um bebê” (AS, p. 138). Ele passa a ser o seu “príncipe adormecido” (AS, p. 141), numa clara inversão do lugar que a mulher assume no conto *A bela adormecida*, espaço ligado à espera, à passividade. No entanto, a personagem feminina ocupa a função materna de cuidar de um homem com quem dorme.

A desconstrução/inversão dos papéis masculinos e femininos é reforçada, no labor textual de Lya Luft, com a figura do “corcundinha filho da lavadeira, bobo da corte da pobre rainha Lilith, morta e enterrada” (AS, p. 149); variação do anão/gnomo, imagem recorrente na obra da escritora.

Nora relata que Olga, a “amazona filha de Mateus” (AS, p. 141), após a tragédia que se abate sobre o marido, “[...] introduziu duas novidades em seu cotidiano, além da doença e da tristeza: adotou em gato e um *parceiro para jogar xadrez* – coisa que sempre tinha feito com Albano” (AS, p. 142 - grifos meus).

A nova peça que vem compor o tabuleiro de *A sentinela* é Avelino ou Lino, “estrangeiro entre os eretos” (AS, p. 149), “olhar mortiço” (AS, p. 150), “homúnculo sinistro e mal-educado” (AS, p. 150).

A elaboração da personagem masculina marcada por traços de impotência, obliquidade e estranheza sinaliza para a impostura que, inapelavelmente, imanta as posições sexuadas. A suposta *diferença sexual*, na verdade, “Trata-se de uma impostura característica da neurose, em que o neurótico acredita na impostura e tenta, a partir dela, fazer com que exista relação sexual. Tenta fazer com que entre um homem e um mulher exista uma diferença complementar”.³⁰⁰

A impostura do macho é posta na cena literária por meio de personagens masculinas fragilizadas, descentradas, andróginas, falhadas em relação ao casamento e à paternidade, como é o caso de Mateus, João das Minas, Albano e Henrique.

A respeito dessa questão, a psicanálise ressalta o Real da diferença entre os sexos. O *enigma*, que antes pertencia ao feminino, hoje também assombra o posicionamento masculino, já que “[...] os homens se converteram num enigma até para si mesmos”.³⁰¹

O deslocamento da posição feminina e a conseqüente necessidade de reposicionamento do homem – sair do lugar de patriarca – fazem crer que

[...] o homem atual, em seu novo papel, precisa pagar o preço, o preço da castração, para poder frequentar o discurso aberto, infinito, do lado feminino, e também poder estar no discurso cortante, total, que põe limite, finito, do lado do homem. Isto é o que lhe permite sobreviver, e não a sua força.³⁰²

³⁰⁰ KEHL, M. R. A impostura do macho. In: *A diferença sexual*, 2004, p. 91.

³⁰¹ Idem, *ibidem* p. 99.

³⁰² COSTA, A. L. L. Feminino \diamond masculino: Acesso ao gozo. Por que Tirésias não é Schreber? In: *A masculinidade*, 2005, p. 98.

Pode-se deduzir que a prosa luftiana sinaliza, paradoxalmente, para a viabilidade do jogo amoroso, da parceria erótica, com todo o risco que isso implica. Para tal fim, é necessário que o sujeito abra mão de papéis cristalizados na cultura e atenda ao apelo pulsional, que possibilita a cada *homem* delimitar os contornos do próprio Eu, por meio do encontro com uma determinada *mulher*, em um trabalho infindo de construção/desconstrução da identidade psicosexual.

4. O RETECIMENTO DO REAL

Jacques Lacan afirma, ao longo do seu percurso de ensino, que aquilo que cria e o faz avançar na teorização freudiana é a invenção do objeto *a* e a aplicação do conceito de *nó borromeu* à psicanálise. A conceitualização de *nó borromeu* é atribuída ao matemático Guilbart, e a sua representação imagética serve de brasão à família italiana dos Borromeu, que viveram no Século XV. Ao se constituir como uma tópica do funcionamento mental, o constructo teórico lacaniano, derivado da matemática, propõe uma dimensão Simbólica, uma dimensão Imaginária e uma dimensão Real no funcionamento do(s) discurso(s) – RSI.

Para Lacan, há uma relação indissociável entre o *nó borromeu* e a escritura, uma vez que este pode ser escrito:

[...] já justifiquei o porquê do nó borromeano poder ser escrito, pois ele é uma escritura. Uma escritura que suporta um Real. Só isso já designa que não somente o Real pode suportar-se em uma escritura, mas também, que não há outra idéia sensível do Real. Esse Real que é o nó, nó que é uma construção, esse Real se basta para deixar aberto esse traço de escrita, esse traço que está escrito, que suporta a idéia do Real.³⁰³

³⁰³ LACAN, J. *RSI* (1974/1975). Texto inédito, p. 9. Grupo de Tradutores do Centro de Estudos Freudianos do Recife.

No Seminário *RSI* (1974/1975), percebem-se as aproximações que se estabelecem entre o Real e a *diferença sexual*, o Real e o *desencontro amoroso*, o Real e a *angústia*, o Real e a *morte*, o Real e o *corpo*, representações literárias recorrentes em *A sentinela*, bem como em *Exílio* e *As parceiras*.

O Real pode ser pensado como um nível de abordagem da realidade que se associa com a dimensão do indizível, do inefável, do impossível³⁰⁴, do que é excluído da cadeia discursiva. Dizendo-se de outro modo, para Lacan, o inconsciente é o próprio Real da inexistência de *rapport* sexual.

Vê-se, na narrativa luftiana, a personagem Nora que, acossada pelo Real da fatalidade, intenta criar o próprio enunciado, ser diferente da miragem do Outro, ou seja, busca se deslocar do lugar em que se toma como imagem – eco do projeto parental – e caminhar em direção a um espaço de fala, de exercício do desejo:

Este é o meu território: desenrolando fios, tramando novas urdiduras; é como destampar um furo pelo qual eu mesma me escoasse para elaborar o que espera ser remodelado. [...] não desmancho de noite o que foi feito de dia, para adiar um compromisso; vou sempre em frente, parece que *passsei a vida desenrolando novelas, combinando cores* (AS, p. 15 - grifos meus).

A protagonista do romance intui que o *tornar-se mulher* solicita um significante a ser inventado a cada vez, significante que vem como suplência e sem universalização possível.

³⁰⁴ Alfredo Jerusalinsky afirma que o registro do Real, na ordem do impossível, não possui um único sentido. De acordo com este autor, o Real é um impossível *fático*, que se alia ao conceito de prematuraçã; um impossível *ôntico*, no qual a impossibilidade de junção entre ser e sentido fundamenta a teoria da alienaçã; um impossível *lógico* e um impossível *gnósico*, que revela a disjunção entre saber e verdade. Em *A psicanálise e o cocar. Os limites éticos do discurso colonial*. In: *Narrativas do Brasil: cultura e psicanálise*, 2005, p. 65.

Nora passa a desbravar territórios próprios e desconhecidos e esboça uma nova geografia pulsional:

Essa casa entra numa nova fase, como eu: a alegria, a *esperança*; pouco lugar para sombras.

.....
 [...] subo para o quarto, equilibrando o copo de suco no prato; leve, livre, cheia de planos, como uma adolescente. Mas ainda não concluí minha revisão; não há só pensamentos doloridos; muita coisa ressuma sensualidade e cor [...] (AS, p. 77 - grifo meu).

A expressão artística da escritora gaúcha faz crer que à personagem central de *A sentinela* é posta, mais concretamente, a possibilidade de criação de espaços associativos abertos para outros efeitos de verdade. A partir da presença obsessiva da morte e do encurralamento existencial na fala de Anelise, de *As parceiras*, e da Doutora, de *Exílio*, observa-se um deslocamento na constelação discursiva de Nora, uma vez que a *esperança* passa a povoar o seu universo semântico. Ela procura circunscrever o vazio com palavras; bordejar o Real que sempre porta a marca do irrepresentável e assim revela a capacidade humana de superar o horror da morte, do desencontro homem/mulher, do sexo, da angústia, da incompletude. Afinal, “toda a nossa faina no mundo está nisso – encher o vazio. A maioria das pessoas jamais descobre como fazê-lo e, dessa forma, perde sua vida”.³⁰⁵

Se a proliferação do discurso pode levar a um enfraquecimento da palavra – falar em pura perda –, por outro lado, é possível pensar que a recusa a um império de um discurso único favorece o acesso à língua do Real, língua esquecida, constituída por restos, detritos, sedimentos. Na fala de Nora: “Por um caminho laborioso voltei a esta casa; onde ainda resta

³⁰⁵ JARDIM, R. *O penhoar chinês*, 1990, p. 69.

um *lugar secreto* que preciso devassar, talvez administrando o inadministrável... Hoje, não preciso decidir” (AS, p. 162 - grifos meus).

A escritura de Lya Luft aponta, claramente, para o tema da aparição do Real, da efração de um mais além da linguagem. A narradora de *A sentinela*, como uma analisante em final de análise, confronta-se com o fato de que *há um saber que sempre será ignorado*, pois o limite do simbólico pertence à ordem do impossível: “Não sei nada, e isso me alivia enormemente: não preciso saber” (AS, p. 162).

O encadeamento discursivo da personagem revela que, nos interstícios da cadeia significativa, sempre resta algo que não se apresenta e não se diz, o que faz da palavra um sintoma do Real. Real que se coloca com *um a menos* ou *um a mais* nas redes da linguagem e, por isso, não cessa de não se inscrever.

Verifica-se, nas recorrências temáticas da autora gaúcha, a ilustração de que o Real enuncia o que jamais deixa de existir, representado literariamente, em *A sentinela*, pela onipresença de Lilith, a irmã morta aos treze anos, e a fantasia que ronda a “cabeça” do pai degolado de Nora:

Mas Lilith continuaria a grande presença: Elsa mandara pintar dela um retrato em tamanho quase natural, baseado numa fotografia: Lilith imperava na sala, como outrora na *gruta*, Serafim à frente, os dois com suas pupilas hirtas.

.....
A *gruta* era um espaço entre a raiz maior e mais saliente da figueira e o muro; disfarçada por arbustos, era preciso entreabri-los para entrar [...]. Lá ficou oculta a cabeça de meu pai – decepada pela lâmina contra a qual caiu de tal jeito e em tal ângulo, que nem o melhor cirurgião do mundo, com um bisturi milagroso, conseguiria corte tão perfeito (AS, p. 47/37 - grifos meus).

No contexto narrativo, o significante *gruta* aponta para a idéia de segredo, daquilo que está oculto e solicita decifração; ressignificação do interdito que permeia a vida de Lilith e Mateus. Não por acaso, o nome Serafim, referente à ordem dos anjos, associa-se à figura do gato de Lilith, cujo simbolismo heterogêneo carrega tendências maléficas e benéficas, visto também como signo de engenhosidade, sagacidade e clarividência.³⁰⁶

Nora, com mais recursos psíquicos do que Anelise, de *As parceiras*, e a Doutora, de *Exílio*, busca o fio solto do enredo da vida para urdir uma teia emocional diversa. Inevitavelmente parasitada pela linguagem, procura decifrar o enigma da morte do pai: “Neste lugar, nesta soleira, um dia espirrou um sangue que eu amava. Horas a *fio*, dias a *fio*, escovas e baldes, *tentando apagar o inapagável*. Só o tempo, diziam, cura todas as dores. Mas pensei ter entendido o que significava o *mar Vermelho*” (AS, p. 115 - grifos meus).

A referência ao Mar Vermelho sinaliza para a fantasia épica que narra o feito do patriarca bíblico Moisés ao atravessar a chamado “Mar dos Caniços”. Sabe-se que, na mística cristã, o Mar Vermelho simboliza o sangue de Jesus Cristo.³⁰⁷ O universo metafórico de Lya Luft propõe uma associação entre o mistério bíblico e a impossibilidade humana de se confrontar com o incompreensível, com o trauma, que é um índice do Real.

Vale destacar que a cabeça de Mateus, na lembrança infantil de Nora, resvala para debaixo de uma *figueira*, árvore consagrada ao Deus Mitra, divindade oriental que entra no culto romano correspondente ao Deus Sol – *Hélios*. No Evangelho de Mateus, há uma menção à *figueira maldita*, árvore que não dá frutos, local de idolatria, e não se deve esquecer que Judas Iscariotes, o apóstolo que trai Cristo, suicida-se em uma figueira.³⁰⁸

³⁰⁶ CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *op. cit.*, p. 461, *passim*.

³⁰⁷ Devo esta informação ao Pe. Oswaldo Carneiro Chaves, Diocese de Sobral-CE, Paróquia da Sé.

³⁰⁸ BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1985, 21, 18 - 22, p. 1878.

Na combinatória de significantes da prosa luftiana, percebe-se que o Real do não-sentido emerge e retorna sempre ao mesmo lugar, por meio de um discurso feminino que descentra a lógica fálica. No dizer de Nora:

Assim, reinstalada, tendo comprado de volta esta sua [de Mateus] casa, de alguma forma o recompensei por ter desejado que Lilith desaparecesse, que me cedesse seu lugar. Sinto que devo isso a meu pai, esse *retorno*.

.....
Levanto-me, inquieta, ando pela sala como numa *gruta mal iluminada*: amanhã vou brincar de rainha, aqui será meu reino, mas não haverá escravos nem bobo da corte (AS, p. 93/35 - grifos meus).

Contata-se que, nas formações de linguagem, quem enuncia é o não-dito, o traumático, ou seja, *o Real comanda o discurso*. O equívoco da palavra reduz o sentido do imaginário e aumenta o não-sentido do Real, que permite ao sujeito escapar do gozo masoquista e juntar *pedaços do Real* que se inscrevem no corpo, uma vez que a castração se manifesta no Real do corpo. No dizer de Nora:

Recostada na cadeira de balanço de Ana [a avó paterna], observo meu quarto: não é mais o de uma menina, mas de alguém que perdeu pedaços pela vida, recolheu o que podia, e trouxe para cá. Que demorou para se livrar dos *sapatos de criança que estorvavam seu passo*. [...] Mas, com ou sem aqueles sapatinhos, cheguei aqui; cumpri quase todos os rituais (AS, p. 77 - grifos meus).

A alusão à *sapatos* de criança permite uma intertextualidade com o conto de fadas *Cinderela*. A personagem luftiana – uma Cinderela às avessas – assume uma postura diferente

da mocinha que espera o príncipe para salvá-la de uma vida de sofrimento e enfrenta o estranhamento do lugar mais familiar e também mais entranho – o corpo –, ponto de encontro de pulsões antagônicas. Para viver, percebe que é preciso se exilar da mãe – Real das pulsões do desejo incestuoso – e lança mão da fantasia como forma de montagem da realidade psíquica que é um anteparo contra o Real: “Chego perto da minha *tapeçaria* mais recente, quase acabada: em fios de seda num cavalete, tocada de precária luz: pássaros, caramujos, uma pedra como um crânio entre arbustos, uma pequena mão entreabrindo ramagens, um olho escancarado” (AS, p. 35 - grifo meu).

Ao entrelaçar os fios arcaicos da vida, metaforizados por um ateliê de tecelagem, Nora coloca-se ao lado da *invenção* e produz uma voz singular. Para Pierre Brunel,

A voz – nossa voz que alimenta a meada com *o fio de nossa história*; a voz em si mesma, mágica roca do tempo – convoca-nos, incessantemente, também, à escrita do que se apresenta como gritos e sussurros, chamados e rugidos. A voz segue um desenrolar e marca com sua *assinatura* os encontros da pessoa consigo própria [...].³⁰⁹

A personagem, entremesclando solidão e esperança, reveste-se da vontade criadora da fiandeira e sustenta que a identidade psíquica é o resultado do enodamento de nomes, vestígios, traços de existências anteriores, das “[...] pessoas que me fizeram, me moldaram, arrancaram pedaços meus, acrescentaram outros. Talvez eu seja apenas uma bricolagem: nariz de um, orelha de outro, boca de um terceiro, coração de muitos” (AS, p. 36).

³⁰⁹ BRUNEL, P. *op. cit.*, p. 383 - grifos meus.

Na trama de *A sentinela*, a relação entre o fio da palavra e a rememoração de Nora, composta de linearidade e circunvoluções, aponta para a analogia entre o Real e a escrita.

Segundo Leclaire:

[...] a operação da escrita, no sentido habitual da palavra, consiste numa espécie de trabalho de ‘raspagem’ que, sem nunca o conseguir, tenderá a desoxidar em parte aquilo que aparece como uma superfície, a fim de fazer reaparecer o seu [trauma], que é o escrito propriamente dito; o **corpus inconsciente**.³¹⁰

De acordo com o que Lacan discute no Seminário *RSI* (1974/1975), a *criação* está ligada ao simbólico e a *invenção* coloca-se do lado do Real. A partir disso, pode-se afirmar que a narradora busca uma via de acesso ao Real por meio da *invenção*, uma vez que, a partir do momento em que ela inventa, introduz o imaginário entre o Real e o simbólico, fazendo uma ponte para a *criação*. Nora recorre aos pedaços do Real de seus fios (de significantes) para urdir a tapeçaria que serve de tela imaginária protetora frente ao Real da morte e do gozo masoquista: “Penélope [a tapeçaria] inaugura amanhã oficialmente. Igual a ela, tenho feito e refeito o meu entendimento do mundo; escolhi fios bons e ruins, errei nas direções algumas vezes, quase desisti, recomecei” (AS, p. 153).

A tapeçaria, metáfora da incessante urdidura da vida, reafirma a vocação da mulher como costureira, feitora de tramas que são tecidas em torno do Real. As personagens femininas de Lya Luft promovem um descentramento da prevalência masculina (gaúcha), por meio da existência de uma vida interior secreta, inconfessa. As anti-heroínas luftianas exibem uma pseudo-resignação; ocultam dos homens o que pensam, aparentemente não os desafiam.

³¹⁰ LECLAIRE, S. *Desmascarar o real*, 1977, p. 59 - grifos do autor.

No entanto, o cerzido dos seus atos dá-lhes outro(s) sentido(s) e traça uma poderosa cadeia de significações que se aparentam ao inusitado, a desfechos surpreendentes, o que insinua que as mulheres podem gozar das conseqüências de seus segredos.

Esse fato ilustra que a mulher mantém uma relação particular com a moral, o que a obriga a um trabalho suplementar no discurso, induzindo-a a falar sempre, uma vez que quando silencia, nada a representa. Dessa forma, ela está sempre pronta para dar o pulo para o lado do Real, provocando uma elisão, uma torção que a proteja da censura moral de seus atos. Em tal configuração psíquica encontram-se Anelise, de *As parceiras*, Guísela, de *A asa esquerda do anjo*, Alice, de *Reunião de família*, Renata, de *O quarto fechado*, a Doutora, de *Exílio* e Nora, de *A sentinela*.

Lacan, ao discorrer sobre as aproximações entre a mulher e o Real, faz menção ao gozo suplementar – não redutível ao gozo fálico – daquela que escapa à lógica fálica e não se deixa apreender totalmente nas malhas da cadeia discursiva. Segundo o psicanalista francês, as mulheres sabem lidar melhor com o inconsciente, pois, “[...] se eu devesse localizar em algum lugar a idéia de liberdade, seria evidentemente numa mulher que eu a encarnaria. Uma mulher, não forçosamente qualquer uma, já que elas não são todas e o qualquer uma desliza para toda”.³¹¹

O fio temático do projeto estético-literário luftiano apresenta personagens femininas que, inicialmente, são tragadas por uma errância no impossível, invadidas pela angústia diante da singularidade do desejo. No entanto, em *A sentinela*, por meio de Nora, observa-se uma transformação da estrutura psíquica, o que não deixa de pôr em evidência uma endogênese dos seres ficcionais plasmados por Lya Luft. A narradora do romance pode ser pensada como um desdobramento de Anelise e da Doutora. Ocorre que, agora, tem-se uma mulher que não

³¹¹ LACAN, J. *RSI*. Texto inédito. Grupo de Tradutores do Centro de Estudos Freudianos do Recife, p. 28.

abre mão do processo de reconstrução da vida, do redirecionamento do destino psíquico, principalmente no que se refere à maternidade, ao amor e à relação com o Real da loucura e da morte.

Da esterilidade psicogênica de Anelise, em *As parceiras*, e do abandono do filho pela Doutora, em *Exílio*, caminha-se para a gravidez bem sucedida de Nora. Impõe-se a necessidade de engendrar a vida, de transmiti-la, mesmo ao se saber que filho/a é “um misterioso fardo” (AS, p. 97), “[...] ferida aberta no flanco por onde entram alegrias e terrores” (AS, p. 108).

A incompletude amorosa, um dado comum na construção das personagens luftianas, pode ser entendida, na relação João/Nora, como um operador capaz de barrar a pulsão de morte. A filha mais nova de Mateus intenta quebrar a contingência da *neurose de destino*, manifestação por excelência de Tânatos, e promover a restauração do seu narcisismo a partir do encontro com o objeto do desejo – encontro sempre faltoso –, sem negar o amálgama irreversível amor/morte:

João, o primeiro homem que amei e que minha mãe provavelmente pretendia como vítima para sua filha predileta. Mas Lilith não o conseguiu, e muito depois ele foi meu.

.....
Neste mesmo jardim fui uma jovem mulher ardente, e fui sôfrega no quarto lá em cima. Foi com João, o das Minas [...] (AS, p. 13/154).

A partir de palavras produzidas pelo não-sentido do Real³¹², o que evidencia a inexistência de plenitude no que diz respeito ao ser falante, Nora (re)descobre o alfabeto singular do desejo e faz frente ao horror do inominável, da *falta a ser* e do Real da loucura.

³¹² LABERGE, J. *Identificação e sint(h)oma*. Texto inédito. Revisitando os conceitos de Lacan, este autor afirma que é possível entender o sintoma como o que resulta do mal-estar da divisão subjetiva e pensar no *sinthome*, traduzido por *sinthoma*, como uma possível amarração do psiquismo, o que evita a queda na psicose.

Seu percurso de vida pode ser descrito como uma tentativa de *desmascarar o Real*, no momento em que ressignifica as marcas psíquicas, constituídas sempre *a posteriori*.³¹³

A personagem, portanto, inventa para não enlouquecer – ao contrário de Catarina, de *As parceiras* –, produzindo o *significante metafórico*³¹⁴ ou o significante “a mais”, único acesso possível ao inconsciente. Assim, dá-se a vinculação entre o significante novo e o Real, o que resulta na invenção, na abertura para a substituição infinda de letras/significantes. Mesmo quando se sabe que o humano está sempre a encontrar novos enigmas, pois inexistente significação absoluta, já que esta é inevitavelmente insígnia de um impossível. Para Serge Leclaire, “[...] o real impossível está presente na alternância da função fálica, entre a metáfora e a metonímia. Entre o significante do sujeito e as marcas – os fios que o objecto [do desejo], na sua errância, vai deixando – constituir-se-á a palavra que nunca há de se fechar.”³¹⁵

No jogo entre a *vida* e a *morte* que sustenta a primazia do Real, a capacidade de metaforizar se insere como traço de uma ausência fundamental na cadeia discursiva, uma vez que se sabe que o sujeito, ao “inventar” metáforas, remete sempre ao Outro que o antecede. A produção metafórica pode ser entendida como uma retomada contínua da estruturação do Eu, instância que se constrói a partir da sideração do *infans* pela imagem alienada do corpo no espelho. No dizer de Nora:

Distendo braços e pernas, deitada de costas respiro como quem emerge de um mergulho. Amanhece pela janela aberta; gosto de dormir assim, exposta ao céu. A sensação de conforto move-se nas minhas entranhas, torna meu corpo leve, arrepiada a pele: é a sensação de ter voltado para casa, fechado um ciclo, concluído uma fase importante de uma *complicada tapeçaria* (AS, p. 12 - grifos meus).

³¹³ LECLAIRE, S. *Desmascarar o real*, 1977, p. 35.

³¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 94. O *significante metafórico* ou *significante do sujeito* caracteriza-se por uma superposição/condensação de sentidos, o que induz ao descarrilhamento da cadeia discursiva.

³¹⁵ LECLAIRE, S. *Desmascarar o real*, 1977, p. 101.

A singularidade do significante metafórico, os fluxos ondulantes da linguagem, as derivas semânticas, a aceitação da estabilidade enganosa do sentido permitem a Nora elaborar uma tela/teia de palavras, representada literariamente por *fiios, tapetes, tapeçaria*. Nessa nova configuração existencial, o corpo entra em movimento, adquire leveza, dança, não isento dos ecos e restos do Real irrepresentável que sempre espreita: “Abro a porta: no fundo do corredor, negro contra o vitral de peixes e medusas, *alguém parado, imóvel*” (AS, p. 12 - grifos meus).

O final da narrativa de *A sentinela* assemelha-se ao término de um percurso analítico, no qual o sujeito efetua uma passagem do *sintoma* ao *sinthome/sinthoma* que se estrutura como protético, reparador, formação sem divisão proveniente do Real.³¹⁶ Produto da *invenção* que tem origem na transmutação do sintoma neurótico.

A personagem luftiana, devido a um incessante trabalho de elaboração psíquica, assiste, assim, ao “[...] desmoronar de um Sinthoma penoso, pesado, demasiadamente incapacitante, em proveito de outro, fonte de dores menores e, por que não, causa de mais prazer”.³¹⁷

É interessante destacar que o *sintoma* é aquilo que mais particularmente identifica o humano e o atrela ao enredo de sua vida. Não por acaso, esta palavra deriva do substantivo grego *symptoma* que remete ao verbo *sympipto* que significa cair, chocando-se contra algo. No latim, evidencia-se uma associação entre *sintoma* e *coincidência*, acontecimento fortuito, sinal de desgraça ou a própria desgraça. A partir disso, pode-se afirmar que só a queda da significação única, a identificação ao sintoma é capaz de redirecionar a retórica pulsional e

³¹⁶ LABERGE, J. *Joycescricantor*. Texto inédito.

³¹⁷ DORGEUILLE, C. & CHEMAMA, C (Orgs.) *Dicionário de psicanálise: Freud & Lacan* 1, 1994, p. 256.

sustentar a abertura metafórica, já que “[...] não há metáfora sem sujeito e toda a metáfora é o sujeito metaforizado”.³¹⁸

A escritura vigorosa de Lya Luft demonstra que a arte literária e a psicanálise não abordam o significante pela mesma vertente. O/a escritor/a pode ser visto como aquele/a que se coloca contra o pacto social pelo uso da palavra, ou seja, violenta a linguagem comum, o discurso que se pretende único, estabelecendo com o código lingüístico uma relação erótica, desconstrutiva.

Nessa hiância, inscreve-se a marca estilística de cada autor/a. O *estilo*, derivado do grego *stylos* – buril que se utiliza para escrever –, pode ser considerado o sintoma de cada escritor/a, o desvio possível dentro do que a utilização corrente da língua permite, nunca totalmente original, nem desvinculado de contingências históricas e sociais. De acordo com Antoine Compagnon, “o traço de *estilo* se apresenta à interpretação como *sintoma*, individual ou coletivo, da cultura na língua. E, como na história da arte, ele se manifesta por um detalhe, um fragmento, um indício sutil e marginal que permite reconstruir toda uma visão do mundo”.³¹⁹ A marca estilística é, pois, o que sempre se recoloca, uma vez que provém do Real que resvala.

Em *A sentinela*, Nora reconstrói o mundo pela palavra. Semelhante a uma mítica fiandeira, funda a tecelagem denominada *Penélope*. Como a paciente esposa de Ulisses, entrelaça o canto e a posição feminina, por meio da escolha e da produção do fio/discurso, inventando novos significantes para dar sentido à vida. Manipula os “mil fios da verdade”, pronta a reordená-los sempre, pois “[...] não há nada que resista ao poder de dissolução do real; mesmo que se tentasse tapar o abismo com uma rocha de granito, haveria imediatamente

³¹⁸ LECLAIRE, S. *Desmascarar o real*, 1997, p. 88.

³¹⁹ COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, 1999, p. 185 - 186 - grifos meus.

qualquer prodígio que a deslocaria, a transformaria numa poeira incandescente ou a faria desaparecer desfeita em fumo fosforescente”.³²⁰

No último fragmento do romance, a quebra da voz narrativa anuncia eventos que “[...] estão fora de todo o tempo humano” (AS, p. 163) e uma mulher executa um movimento ascendente, dando início à própria re-criação:

Cantava sem se importar com nada mais, cantava jorrando *fiões* de música sobre as coisas todas, como tentáculos. E do seu canto foi brotando o mundo: dele nasceram as árvores e os carros e as casas; os caminhos dos amantes; as grutas da noite, e o ventre do dia; a *morte* nascia dessa música; e a *vida* também (AS, p. 163 - grifos meus).

Nora sai de um universo de significações cristalizadas, vivenciado ainda por Anelise (*As parceiras*), Guísela (*A asa esquerda do anjo*), Alice (*Reunião de família*), Renata (*O quarto fechado*) e a Doutora (*Exílio*) e se lança na tessitura incerta dos fios do inconsciente.

Denota-se que o tecer, a costura simbolizam a arte como reparação, força sublimatória que se contrapõe ao medo humano diante da perda e do desamparo. A tapeçaria e a restauração da vida tematizadas em *A sentinela* desnudam uma transformação interior que é liberdade, mistério e beleza. No discurso de Nora: “Só os tapetes floresceram: especialmente esses, de seda, que eu mesma faço, e são poucos: árvores, aves-do-paraíso, animais de fábula, frutas, mãos, olhos espreitando. Às vezes uma gruta quase secreta” (AS, p. 15).

Verifica-se que a personagem luftiana inaugura uma *nova gramática erótica*, abraçando diferentes formas de subjetivação oferecidas pela contemporaneidade e lança um

³²⁰ LECLAIRE, S. *Desmascarar o real*, 1997, p. 80.

olhar singular sobre as relações entre mulheres e homens.³²¹ Assume, assim, uma *posição feminina* – vicissitude da condição humana –, no que isso representa de recusa às certezas fálicas e de aceitação da imperfeição e da finitude, que é ponte para a invenção, a criação e o incessante recomeço da vida.

Sigmund Freud, na solidão de Viena, foi capaz de antever que o conhecimento sobre o psiquismo é revelado, primordialmente, nos caminhos da arte. E é imprescindível que se diga que a inovadora obra do criador da psicanálise foi inicialmente acolhida pelos/as escritores/as.³²²

A partir disso, pode-se indagar: – De que forma a produção literária de Lya Luft lança luz sobre o arcabouço teórico psicanalítico? Ao se formular uma resposta parcial, fragmentada, inevitavelmente provisória, é válido sustentar que a autora gaúcha, voz feminina que se ergue dos pampas, expõe o trágico do viver, o encurralamento do sujeito alienado do seu desejo, o irremediável desencontro homem/mulher. No entanto, sugere uma alternativa para que se possa minimizar a estranheza do que mais intimamente ameaça: o *inconsciente*, que não é outra coisa que “uma codificação do real... a ser decifrada”.³²³

Essa parcela de liberdade se dá, especialmente em *A sentinela*, na urdidura de uma fala própria, no compromisso ético que a mulher assume ao situar a palavra na sua dignidade, desamordaçando-a e pagando os preços que isso acarreta.

Desse modo, é possível fazer frente à desmesura pulsional, ao Real que assombra e induz ao silêncio, e edificar uma vida em que *As parceiras* – Eros e Tânetos – se situem como forças complementares, o que torna menos doloroso o *Exílio* e a errância do ser de desejo pelas veredas da existência.

³²¹ BIRMAN, J. *Gramáticas do erotismo: a feminilidade e suas formas de subjetivação em psicanálise*, 2001, p. 243.

³²² JULIEN, P. *O estranho gozo do próximo: ética e psicanálise*, 1996, p. 171.

³²³ Idem, *ibidem*, p. 173.

CONCLUSÃO

A finalização do trajeto analítico de uma obra literária induz a pensar na inevitável relatividade de qualquer resposta a possíveis questionamentos. O conhecimento científico, elaborado historicamente, aponta para a incompletude, o caráter hipotético e o posicionamento ideológico de cada pesquisador/a, uma vez que a “verdade” da ciência – conquista da modernidade – apresenta uma estrutura de ficção.

Assim, pode-se asseverar que a criação literária, chave para entender/interpretar o mundo, suscita o relançamento de indagações e não a concepção de visões dogmáticas sobre temas específicos.

Lya Luft, voz singular na literatura brasileira de autoria feminina, desfia tramas que discorrem, entre outros aspectos, sobre o angustiante labirinto mental de personagens femininas, destacando-se Anelise (*As parceiras*), a Doutora (*Exílio*) e Nora (*A sentinela*).

O projeto estético-literário da autora gaúcha apresenta uma síntese da posição feminina na contemporaneidade, expondo a divisão/fragmentação de papéis sociais relacionados à mulher, o dualismo vida *versus* morte, os imperativos do desejo, a precariedade dos laços afetivos, a inexistência de *rapport* sexual e o *corpo erógeno* como espaço de ressonância de conflitos pulsionais.

Por meio de representações semânticas recorrentes, constrói-se o universo temático da escritora, no qual a urdidura lingüística dos romances desnuda uma estrutura literária que exhibe a marca de um inconfundível tom estilístico.

O/a leitor/a, mobilizado pelos efeitos de linguagem, elege opções interpretativas e assume um posicionamento analítico individualizado. A partir das relações entre psicanálise, bússola teórica deste trabalho, mitologia e crítica feminista e do diálogo com a fortuna crítica observa-se, no *corpus* demarcado para estudo, a tessitura do feminino marcado pela oposição

entre Eros e Tântatos e a edificação de uma feminilidade excêntrica, transgressora, aparentada ao Real.

A composição do tabuleiro ficcional luftiano espelha o amordaçamento da fala feminina, mas também revela uma subversão carnal que se traduz em deformações corporais, abortos, suicídios. Ao apresentar famílias aparentemente patriarcais como cenário de seus enredos romanescos, Lya Luft aponta, sutilmente, para um matriarcado psíquico, com mulheres/filhas aderidas à linhagem materna. Exibe a assimetria homem/mulher e a arbitrariedade das posições *femininas* e *masculinas* configuradas pela estrutura sociocultural.

A temática do corpo, na prosa em discussão, encontra em *Exílio* sua elaboração mais refinada. Por intermédio das construções narrativas que dão forma às anti-heroínas de Lya Luft tem-se a representação estética da fragmentação corporal e da vivência diaspórica destas. Identificam-se corpos que se oferecem como livros; registros de vivências psíquicas que se inscrevem no *corpolingagem*.

Denota-se, por meio de elementos narrativos e opções lexicais, a tentativa das mulheres luftianas de resistirem a uma imposição estética – tríade *juventude-beleza-magreza* – à qual é submetido o corpo feminino. Percebe-se, desse modo, invólucros carnis que exibem as dissonâncias que se presentificam entre a construção do *corpo erógeno* e a tirania da corporeidade que pode resultar na produção de corpos abjetos. Conclui-se que a vida e a morte têm como palco o próprio corpo.

A análise da pesquisa avança até a investigação da diferença entre os sexos, demarcando-se a representação sociohistórica deste fenômeno e a fluidez dos posicionamentos *masculinos* e *femininos*, uma vez que não há, de acordo com a psicanálise, inscrição da diferença sexual no sistema inconsciente. O romance *A sentinela* discorre, claramente, sobre a inversão dos lugares sexuais, encenando, na forma literária, a derrocada

do *logos* e as mudanças no estatuto social e psíquico da masculinidade. Os patriarcas mutilados (falos decaídos) da ficção de Lya Luft revelam a imutável insuficiência da condição humana, o que transcende o pertencimento a determinado sexo.

O quinto romance da escritora permite ainda que se descortine uma endogênese das personagens femininas, sendo possível asseverar que Anelise, a Doutora e Nora recriam/desdobram o percurso da heroína com as etapas de partida-limiar-retorno. Instrumentalizada com maiores recursos psíquicos, a última protagonista vai além de suas antecessoras, abraçando a função libertadora do conhecimento de si e a força criadora do desejo e da fantasia, metaforizado pela fundação da tecelagem *Penélope*. Nora, assumindo o caráter trágico das escolhas humanas, modifica sua organização libidinal e, através de um mergulho subjetivo, retoma e reinventa o próprio destino; transforma *sintoma* em *sinthoma*.

Apreende-se que Freud, o “pensador das luzes obscuras”, e Lya Luft conferem dignidade a mulheres simples, anônimas, descritas, em diferentes áreas do conhecimento, como agentes de uma aventura inovadora da psique humana.

Na tentativa de delimitar o arco das interpretações, empreendimento sempre inconcluso, dá-se o confronto com a convicção de que a arte literária sabe mais que o/a crítico/a. Os/as escritores/as e sua capacidade de dizerem o indizível, representarem o irrepresentável apontam para o secreto, o *resto* que, invariavelmente, se oculta em todo texto que se oferece para a interpretação que é sempre lacunar, fragmentária.

Resta a evidência de que a literatura não se deixa enquadrar nos conceitos científicos e transborda no Real. Real que assombra, mas também incita ao discurso. Atesta-se que o traço estilístico luftiano captura o/a leitor/a, torna-o mais pleno de questionamentos, desvelando o compromisso da escritora com a criação e a singularidade.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE LYA LUFT

Canções do limiar. Porto Alegre: IEL, 1963.

Flauta doce. Porto Alegre: Sulina, 1972.

Matéria do cotidiano. Porto Alegre: Grafosul/IEL, 1978.

As parceiras. Rio de Janeiro: Record, 2003.

A asa esquerda do anjo. São Paulo: Siciliano, 1981.

Reunião de família. 7. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.

Mulher no palco. São Paulo: Siciliano, 1992.

O quarto fechado. 5. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.

Exílio. 3. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.

O lado fatal. São Paulo: Siciliano, 1991.

A sentinela. São Paulo: Siciliano, 1994.

O rio do meio. São Paulo: Mandarin, 1996.

Secreta mirada. São Paulo: Siciliano, 1997.

O ponto cego. São Paulo: Mandarin, 1998.

O escritor por ele mesmo: Lya Luft. São Paulo: Instituto Moreira Sales/TV PUC São Paulo, 1999, fita cassete.

Histórias do tempo. São Paulo: Mandarin, 2000.

Mar de dentro. 2. ed. São Paulo: Arx, 2002.

Perdas e ganhos. Rio de Janeiro: Record, 2003.

Pensar é transgredir. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

Para não dizer adeus. Rio de Janeiro: Record, 2005.

Em outras palavras. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ESTUDOS SOBRE LYA LUFT

AUTORES GAÚCHOS nº 5. Lya Luft. 2. ed. Porto Alegre: IEL, 1988.

CAMINO, Ana Luisa dos Santos. Trajetórias de processos analíticos em *As parceiras e Exílio*, de Lya Luft. Dissertação de Mestrado. Orientação do Prof. Dr. Francisco J. G. Correia. UFPB, 1999, 103 p.

CANUTO, Tânia Lamenha. As autobiografias fictícias de Lya Luft: símbolo, mito e tragédia. Dissertação de Mestrado. Orientação da Profa. Dra. Izabel Brandão. UFAL, PPGLL, 1993, 100 p.

COSTA, Lígia Militz da. Exílio – Lya Luft. In: *Textos críticos: analisando a literatura*. Santa Maria: Pallotti/UNICRUZ, 2003.

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

DICK, Lauro. O conteúdo léxico de “floresta” no *Exílio*, de Lya Luft. Dissertação de Mestrado. Orientação da Profa. Dra. Ione Bentz. UFRGS, 1990, 165 p.

DUARTE, Constância Lima. Lya Luft e a identidade feminina. In: *Mulher – cinco séculos de desenvolvimento na América – capítulo Brasil*. AUAD, Sylvia M. von A.V (Org.). Belo Horizonte: Federação Internacional de Mulheres da Carreira Jurídica, CREZ/MG, Centro Universitário Newton Paiva, IA/MG, 1999, p. 391-396.

HAUSER, Ana. Estudo de um processo de individuação no “Exílio” de Lya Luft. Disponível em <<http://fla.matrix.com.br/revista/exilio.htm>>. Acesso em 25 set. 2003.

HELENA, Lúcia. A personagem feminina na ficção brasileira nos anos 70 e 80 (problemas teóricos e históricos). *Organon: Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS/Instituto de Letras, v. 16, nº 16, 1989, p. 100 - 112.

LIMA, Maria Tereza Frota Tibúrcio de. Leitor – Uma sentinela do texto (O texto e o ser leitor em Lya Luft). Monografia de Especialização. Orientação da Profa. Ms. Mônica Maria Feitosa Braga Gentil. UECE, 2006, 71 p.

LOPES, Maria de Lourdes A. Henriques. Logos e mitos: uma reflexão crítica sobre o feminino e a condição humana no universo imaginário de Lya Luft. Dissertação de Mestrado. Orientação da Profa. Dra. Suely Maria de Paulo e S. Lobo. PUC Minas, 2000, 176 p.

LUCENA, Suênio Campos de. Lya Luft. In: *21 escritores brasileiros: uma viagem entre mitos e motes*. São Paulo: Escrituras, 2001.

MELO, Cimara Valim de. A arte como refúgio. *La Salle: Revista de educação, ciência e cultura/Centro Universitário La Salle*, v. 1, nº 1, 2004. Canoas: Centro Editorial La Salle, 2004, p. 63 – 76.

OLIVEIRA, Monique Gomes. O homem no banco dos réus: leitura da construção das personagens masculinas na obra de Lya Luft. Dissertação de Mestrado. Orientação do Prof. Dr. Antônio Carlos Secchin. UFRJ, 1996, 183 p.

PIRES, Adalgisa Maria. A ficção de Lya Luft: traços de uma leitura psicanalítica. Dissertação de Mestrado. Orientação da Profa. Dra. Izabel Brandão. UFAL, PPGLL, 2000, 100 p.

PORTO, Maria Bernadette Velloso. Diálogos no feminino (o discurso do desejo em Lya Luft e Anne Hébert). *Organon*: Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS/Instituto de Letras, v.16, nº 16, 1989, p. 68 - 74.

QUEIROZ, Vera. A literatura de Lya Luft. In: *Pactos do viver e do escrever*. Fortaleza: 7Sóis Editora, 2004.

_____. Linhas de força femininas no cânone literário brasileiro. Boletim do GT A Mulher na Literatura nº VIII. BRANDÃO, Izabel (Org.). Maceió: EDUFAL, 2000, p. 137 - 143.

_____. O personagem feminino no romance de Lya Luft. FUNCK, Susana Bornéo (Org.). In: *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Pós-graduação em Inglês/UFSC, 1994, p. 317 - 323.

QUINLAN, Susan Canty. *Mutatis mundis*: a evolução da obra de Lya Luft. In: *Entre resistir e identificar-se*: para uma teoria da prática narrativa brasileira de autoria feminina. SHARPY, Peggy (Org.). Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997, p. 167 - 183.

RIBEIRO, Maria Goretti. *A via crucis da alma*: leitura mitopsicológica da heroína de *As parceiras*, de Lya Luft. João Pessoa: UFPB/Editora Universitária, 2006.

RIBEIRO, Maria Goretti. A **via crucis** da alma: leitura mítico-psicológica da trajetória da heroína em *As parceiras*, de Lya Luft. Tese de Doutorado. Orientação da Profa. Dra. Enaura Quixabeira Rosa e Silva. UFAL, PPGLL, 2003, 274 p.

RICCIARDI, Giovanni. Lya Luft. In: *Escrever – origem, manutenção e ideologia*. Bari: Libreria Universitária, 1988.

RITER, José Carlos Dussarrat. Pelos desvios familiares: realidade e ficção em Lya Luft. Dissertação de Mestrado. Orientação da Profa. Dra. Maria do Carmo Alves Campos. UFRGS, 1997, 239 p.

ROMAGNOLI, Lérida. A relação entre a mulher contemporânea e a mulher personagem na obra de Lya Luft. Dissertação de Mestrado. Orientação da Profa. Dra. Dileta Silveira Martins. PUCRS, 1990, 164 p.

SANTOS, Luciana Novais dos. A tecelagem luftiana das personagens no romance *A sentinela*. In: *Representações de gênero e de sexualidades*: inventários diversificados. SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). João Pessoa: Editora Universitária, 2006, p. 176 - 182.

SANTOS, Rita Aparecida. Amor e morte: tensão dialética no discurso luftiano. *Cadernos de literatura e diversidade*. Feira de Santana, v. 1, n° 1, 2002, p. 43 - 48.

SILVA, Simone Sampaio. Nas fronteiras do inteligível: O Ponto Cego delineando um novo traço na ficção de Lya Luft. Disponível em <http://www.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/VOLUME6/64_simone.html>. Acesso em 4 set. 2003.

TEIXEIRA, Níncia C. R. Borges. A escritura feminina: Lya Luft e o sujeito no espaço literário. Disponível em <http://letras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/VOLUME6/62_nincia.html>. Acesso em 4 set. 2003.

TOMAZ, Jerzuí. Marcas corporais no universo feminino de Lya Luft. In: BRANDÃO, Izabel (Org.). *O corpo em revista: olhares interdisciplinares*. Maceió: EDUFAL, 2005, p. 123 - 142.

_____. O enredamento mãe-filha em *A Sentinela. Tópica*: Revista de Psicanálise, ano IV, n° 4, Maceió dez. 2005, p. 34 - 39.

_____. Construções discursivas e violência corporal em *As Parceiras*, de Lya Luft. *Leitura*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFAL, n° 31, Maceió jan./jun. 2003, p. 145 - 166.

XAVIER, Elódia. Lya Luft: a desconstrução do gênero. In: *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998, p. 64 - 71.

ZILBERMAN, Regina. A mulher. In: *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado das Letras, 1992, p. 145-148.

_____. A mulher: escritora e personagem. In: *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985, p. 74 - 93.

OBRAS TEÓRICAS

ALMEIDA, Lélia. Genealogias femininas em “*O penhoar chinês*” de Raquel Jardim. *Signo*: Revista do Centro de Pesquisas Linguísticas e Literárias da Universidade de Caxias do Sul – UNISC, v. 28, n° 44, p. 7 - 30.

ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ASSOUN, Paul-Laurent. *Leçons psychanalytiques sur corps et symptôme*. Paris: Economica, 1997.

_____. *Freud e a mulher*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

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

BADINTER, Elizabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. 7. ed. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução de Hortência dos Santos. 12. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Alberto Carlos Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999.

BETTS, Jaime. Entre mito e complexo: o que vale o pênis no século XXI? In: *A masculinidade*. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2005, p. 71 - 85.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Tradução de Euclides Martins Balancini et al. São Paulo: Paulinas, 1985.

BIRMAN, Joel. *Gramáticas do erotismo: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de filosofia*. Tradução de Desidério Murcho et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BOONS, Marie-Claire. *Mulheres-homens: ensaios psicanalíticos sobre a diferença sexual*. Tradução de Ana Lúcia Lutterbach et al. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.

BRANDÃO, Junito de Sousa. *Dicionário mítico-etimológico de mitologia grega*. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1991, v. 1 e 2.

BRANDÃO, Izabel. Grace Nichols e o corpo como poética da resistência. In: BRANDÃO, Izabel (Org.). *O corpo em revista: olhares multidisciplinares*. Maceió: EDUFAL, 2005, p. 99 - 122.

BRANDÃO, Izabel. Ecofeminismo e literatura: novas fronteiras críticas. In: BRANDÃO, Izabel & MUZART, Zahidé (Orgs.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003, p. 461 - 473.

BRANDÃO, Izabel de Fátima de Oliveira Brandão. Gudrun's Dionysian Initiation in *Women in Love*. In: *Études Lawrenciennes* 22: D. H. Lawrence after Strange Gods II. Publication du

groupe d'études lawrenciennes, Centre de recherches anglo-américaines, Université Paris X – Nanterre, 2000, p. 153 - 169.

_____. *A imaginação do feminino segundo D. H. Lawrence*. Maceió: EDUFAL, 1999.

BRASIL, Maria Ângela. O telefonema do dia seguinte ou sobre o silêncio masculino. In: *Masculinidade em crise/Comissão de Aperiódicos da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*. Porto Alegre: APPOA, 2005, p. 188 -197.

_____. Gente show. In: *Seminários espetaculares*. BERARDI, Ben et al (Orgs.). Porto Alegre: Corag, 2002, p. 132 - 139.

BRUN, Danièle. *Figurações do feminino*. Tradução de Marta Prada e Silva. São Paulo: Escuta, 1989.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALLIGARIS, Eliana dos Reis. *Prostituição: o eterno feminino*. São Paulo: Escuta, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s. d.].

CASSIN, Barbara. Ver Helena em toda mulher. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 17 jun. 2005, Mais!, p. 4.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: ANNABLUME, 1994.

CASTELLO BRANCO, Lúcia & BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial: LTC, 1989.

CHATEL, Marie-Magdeleine. *O mal-estar na procriação: as mulheres e a medicina da reprodução*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Campo Matêmico, 1995.

CHEMAMA, Roland. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Francisco F. Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CHODOROW, Nancy. *Psicanálise da maternidade: uma crítica de Freud a partir da mulher*. Tradução de Natanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1990.

CLÉMENT, Catherine & KRISTEVA, Julia. *O feminino e o sagrado*. Tradução de Raquel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

CORRÊA, Ivan. *A escrita do sintoma*. Recife: CEF, 1997.

COSTA, Adão Luiz Lopes da. Feminino \diamond masculino: Acesso ao gozo. Por que Tirésias não é Schreber? In: *A masculinidade*. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, nº 28, 2005, p. 93 - 98.

COSTA, Ana. *Tatuagens e marcas corporais: atualizações do sagrado*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

_____. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

COSTA, Cláudia de Lima. Sujeitos Ex/Cênicos: explorando as fronteiras das teorias feministas. In: *Fazendo gênero – Seminários de estudos sobre a mulher*. Pós-graduação em Letras UFSC e Centro de Publicações UEPG, 1996, p. 51 - 59.

COSTA, Jurandir Freire. O ego não-sexual e neutro quanto a gêneros. In: *Masculinidade em crise/Comissão de Aperiódicos da Associação psicanalítica de Porto Alegre*. Porto Alegre: APPOA, 2005, p. 41 - 52.

_____. *O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

CRUZ, Maria Angela Santa. O paradoxo da saída feminina na cultura contemporânea. In: ALONSO, Silvia Leonor et al (Org.). *Figuras clínicas do feminino no mal-estar contemporâneo*. São Paulo: Escuta, 2002, p. 33 - 43.

DARGE, Fabienne. O herói e o monstro. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10 abr. 2005, Mais!, p. 10.

DAVID-MÉNARD, Monique. *A histérica entre Freud e Lacan: corpo e linguagem em psicanálise*. Tradução de Maria da P. Cataldi e Elisabeth Saporiti. São Paulo: Escuta, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DIAS, Mauro Mendes. *Moda divina decadência: ensaio psicanalítico*. São Paulo: Hacker/Cespuc, 1997.

DOLTO, Françoise. *A imagem inconsciente do corpo*. Tradução de Noemi Moritz Kon e Marine Levy. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *No jogo do desejo. Ensaios Clínicos*. Tradução de Vera Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Ática, 1996.

DORGEUILLE, Claude & CHEMAMA, Roland (Orgs.). *Dicionário de psicanálise: Freud e Lacan 1*. Salvador: Ágalma, 1994.

FOUCAULT, Michel. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo*. Tradução de Jorge Lima Barreto e Maria C. G. Cupertino. 2. ed. São Paulo: Landy, 2005.

_____. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da C. Albuquerque. 9. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

_____. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREUD, Sigmund. *Moisés e o monoteísmo: três ensaios (1939)*. In: Obras completas de Sigmund Freud. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1976, v. 23.

_____. *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise (Feminilidade) (1933)*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1976, v. 22.

_____. *Sexualidade feminina (1931)*. Tradução de José Ovtávio de Abreu Aguiar. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1976, v. 21.

_____. *O mal-estar na civilização (1930)*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1976, v. 21.

_____. *Inibição, sintoma e angústia (1926)*. Tradução de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1976, v. 20.

_____. *Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos (1925)*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1976, v. 19.

_____. *Psicologia de grupo e análise do ego (1921)*. Tradução de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1976, v. 18.

_____. *Além do princípio da prazer (1920)*. Tradução de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1976, v. 18.

_____. *O tabu da virgindade (1918)*. Direção de tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1976, v. 11.

_____. *Luto e melancolia (1917)*. Tradução de Themira de Oliveira Brito et al. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1976, v. 14.

_____. *Sobre o narcisismo: uma introdução (1914)*. Tradução de Themira de Oliveira Brito et al. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1976, v. 14.

_____. Moral sexual “civilizada” e doença nervosa moderna (1908). Direção de tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1976, v. 9.

_____. *Totem e tabu* (1913). Tradução de Órion Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1976, v.13.

_____. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905). Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1976, v. 7.

_____. *A interpretação dos sonhos* (1900). Tradução de Walfredo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1976, v. 4 e 5.

GIONGO, Ana Laura. Ex-pai? In: *A masculinidade*. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, nº 28, 2005, p. 61 - 70.

GOLDSTEIN, Raquel Zak. *Erótica: um estudo da sexualidade feminina*. Tradução de Marlene Strey Neves. Porto Alegre: Criação Humana, 2000.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, nº 14, 2000, p. 44 - 86.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz T. da Silva e Guaracyara Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2003.

HANNS, Luiz Alberto. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HARARI, Roberto. *Como se chama James Joyce?: a partir do seminário Le Sinthome de J. Lacan*. Tradução de Francisco F. Settineri. Salvador: Ágalma; Rio de Janeiro: Campo Matemático, 2002.

HILFERDING, Margarete. *As bases do amor materno*. Tradução de Teresa Pinheiro. São Paulo: Escuta, 1991.

HOLANDA, Chico Buarque. JOBIM, Tom. Eu te amo. Intérprete Chico Buarque, Telma Costa. In: CHICO BUARQUE: *Perfil*. [S. I.]. Sigla Brasil, p 1993. 1 CD. Faixa 16.

JARDIM, Raquel. *O penhoar chinês*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

JERUSALINSKY, Alfredo. Qual o sexo de Oscar Wilde? In: *Masculinidade em crise/Comissão de Aperiódicos da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*. Porto Alegre: APPOA, 2005, p. 15 - 29.

_____. A psicanálise e o cocar. Os limites éticos do discurso colonial. In: *Narrativas do Brasil: cultura e psicanálise/ Comissão de Aperiódicos da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*: APPOA, 2005, p. 65 - 69.

JULIEN, Philippe. *Abandonarás teu pai e tua mãe*. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

_____. *A feminilidade velada: aliança conjugal e modernidade*. Tradução de Celso Pereira de Almeida. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.

_____. *O manto de Noé: ensaios sobre a paternidade*. Tradução de Francisco de Farias. Rio de Janeiro: Revinter, 1997.

_____. *O estranho gozo do próximo: ética e psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KEHL, Maria Rita. O ressentimento na masculinidade. In: *Masculinidade em crise*/Comissão de Aperiódicos da Associação Psicanalítica de Porto Alegre. Porto Alegre: APPOA, 2005, p. 123 -143.

_____. A impostura do macho. In: *A diferença sexual*. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, nº 27, 2004, p. 90 - 102.

_____. As máquinas falantes. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 243 - 259.

_____. *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KOLTUV, Barbara Black. *O livro de Lilith*. Tradução do Rubens Rusche. São Paulo: Cultrix, 1997.

LABERGE, Jacques. *Joycescricantor*. Texto inédito.

_____. *Identificação e sint(h)oma*. Texto inédito.

LACAN, Jacques. *As formações do inconsciente*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Tradução de Marie C. L. Penot e Antônio Quinet. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. *Os escritos técnicos de Freud*. Tradução de Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *Os complexos familiares na formação do indivíduo*. Tradução de Marco A. Coutinho Jorge e Potiguara M. da S. Júnior. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. *Mais, ainda*. Tradução de M. D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *RSI* (1974/1975). Texto inédito. Grupo de Tradutores do Centro de Estudos Freudianos do Recife.

LANGER, Marie. *Maternidade e sexo: estudo psicanalítico e psicossomático*. Tradução de Maria Nestrovsky Folberg. Porto Alegre: Artes Médicas, 1981.

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

LAQUEUR, Thomas Walter. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Tradução de Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAVIE, Jean-Claude. *O amor é o crime perfeito*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LECLAIRE, Serge. *O país do outro: o inconsciente*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. *Psicanalisar*. Tradução de Durval Checchinato e Sérgio J. de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Desmascarar o real*. Tradução de Manuel Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1977.

LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie. *A mulher... não-toda*. Tradução de André Praça. Rio de Janeiro: Revinter, 1995.

LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia Antiga*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

LUFT, Lya. Amor e inquietação. In: *O amor na literatura/ Coordenação do Livro e Literatura da Secretaria Municipal de Cultura*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1992, p. 101 -113.

LYPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MACHADO, Ana Maria. *Ilhas do tempo: algumas leituras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MANNONI, Maud. *Elas não sabem o que dizem: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

MASCULINIDADE EM CRISE/Comissão de Aperiódicos da Associação Psicanalítica de Porto Alegre. Porto Alegre: APPOA, 2005.

McDOUGALL, Joyce. *Teatros do corpo: o psicossoma em psicanálise*. Tradução de Pedro H. B. Rondon. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Em defesa de uma certa anormalidade: teoria e clínica psicanalítica*. Tradução de Carlos Eduardo Reis. 4. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983.

MEES, Lúcia Alves. Estilo de vida, auto-ajuda e corpo da masculinidade contemporânea. In: *A diferença sexual*. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, nº 27, 2004, p. 38 - 48.

MEICHES, Mauro. *A travessia do trágico em análise*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*. 2. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

MONTERO, Rosa. *A louca da casa*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1952.

NASIO, Juan-David. *O livro da dor e do amor*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. *O olhar em psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. *A histeria: teoria clínica e psicanalítica*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

NEUMANN, Erich. *A grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. Tradução de Fernando Pedrosa de Mattos e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Cultrix, 1974.

NEUTER, Patrick de. Mal-estar na paternidade. In: *A diferença sexual*. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, nº 27, 2004, p. 57 - 77.

NUNES, Silvia Alexim. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha: um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? In: ROSALDO, Michelle Zimbalist & LAMPHERE, Louise (Coord.). *A mulher, a cultura e a sociedade*. Tradução de Cila Ankier e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 95 - 118.

PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEDÓ, Marta. Homens que contam. In: *Masculinidade em crise/Comissão de Aperiódicos da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*. Porto Alegre: APPOA, 2005, p. 162 - 171.

POMMIER, Gérard. *A exceção feminina: os impasses do gozo*. Tradução de Dulce M. P. Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

PESSOA, Fernando. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

PONTALIS, J.-B. *Perder de vista: da fantasia de recuperação do objeto perdido*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

PORTER, Roy. História do corpo. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

RIBEIRO, Renato Janine. Sedução e enamoramento. In: FORBES, Jorge (Org.). *Psicanálise: problemas ao feminino*. Campinas: Papyrus, 1996, p. 37 - 53.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*. Maceió: EDUFAL, 2004.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem*. Tradução de Sérgio Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SAMI-ALI. *Corpo real, corpo imaginário*. Tradução de Sueli Cassal. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Tais superfícies. Estética e semiologia*. Rio de Janeiro: Otti, 1998.

SAWICKI, Jana. Foucault, feminismo e questões de identidade. Tradução de Izabel de Fátima de O. Brandão. *Leitura: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFAL*, nº 28 (jul./dez. 2001) e nº 29 (jan./jun. 2002), Maceió, p. 241 - 272.

SCHÜLER, Donaldo. *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

SOUZA, Ricardo Timm de. O corpo assassinado: fim e início da filosofia. In: . KEHL, Maria Rita & TIBURI, Márcia (Orgs.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos, 2004.

STEIN, Conrad. *As erínias de uma mãe: ensaio sobre o ódio*. Tradução de Nelson da Silva Júnior. São Paulo: Escuta, 1988.

SZASZ, Thomas. *A fabricação da loucura: um estudo comparativo entre a inquisição e o movimento de saúde mental*. Tradução de Dante Moreira Leite. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

TAHAN, Malba. *O homem que calculava*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

TOMAZ, Jerzuí. *Trilhamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VILLAS-BOAS, Lincoln. Uma concepção psicanalítica de corpo. In: BRANDÃO, Izabel (Org.). *O corpo em revista: olhares interdisciplinares*. Maceió: EDUFAL, 2005, p. 39 - 46.

VORCARO, Angela Maria Resende. O corpo na psicose. In: LEITE, Nina Virgínia de Araújo (Org.). *Corpolinguagem: gestos e afetos*. Campinas: Mercado de Letras, 2003, p. 209 - 214.

ZALCBERG, Malvine. *A relação mãe e filha*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

ZOZZOLI, Jean-Charles Jacques. Corpos de mulheres enquanto marcas na mídia: recortes. In: BRANDÃO, Izabel (Org.). *O corpo em revista*. Maceió: EDUFAL, 2005, p. 47 - 82.